

Tragediens fødsel sett i lys av den homeriske fortellertradisjonen

Marie Louise Tank

Masteroppgave i Teatervitenskap

Avlagt vår 2008

ved

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo



Sammendrag

Det er en vanlig oppfatning at den greske tragedie har vokst ut av kulten rundt guden Dionysos og at skuespillerens forgjenger er en prest eller sjaman. I denne oppgaven forsøker jeg å se etter andre sammenhenger rundt tragediens fødsel.

I kapittel en undersøker jeg sammenhengen mellom den rike dikttradisjonen, som blomstret i Hellas før tragedien ble til, og den greske tragedien. Innholdsmessige tar tragedien over eposets behandling av den greske *mythos*. Formmessig lærer tragediedikterne av de homeriske epos. Men det er også klare brudd med den episke tradisjonen blant annet ved at det innføres dialog. Det virkelig nyskapende ved tragedien er, i følge Herington, at tragedien benytter seg av alle diktformene som eksisterte i Aten på denne tiden. Det var vanlig ellers at dikterne holdt seg til bare en type dikt og meter. Tragedien utkonkurrerer all annen gresk diktning og overtar dens plass og status. Fra tragediens storhetstid blir det, så vidt man vet, ikke produsert noen annen diktning av betydning i gresk antikk.

I kapittel to spør jeg hva som kan ha vært skuespillerens forgjenger, hvis det ikke er en sjaman eller en prest. Man hadde i Hellas på denne tiden tre litt ulike typer formidlere av diktning. Det var kitaroden, korsangeren og rapsoden. De fremførte ulike typer dikt i noe ulike former. Skuespilleren kan ha hentet noe fra dem alle tre, men det virker som om rapsoden, fortelleren av homeriske epos, er den som ligger nærmest skuespilleren. Sentralt i dette kapitlet står skuespillerens presentasjon av tid, sted og karakteren de fremstilte. I motsetning til rapsoden brukte skuespilleren seg selv som et tegn, eller symbol for en annen person, og det var nytt i forhold til fortellertradisjonen.

I kapittel tre ser jeg på om innføringen av skriftspråket har hatt noe å si for utviklingen av gresk tragedie. Fortelleren var vel ansett i samfunnet i gresk antikk og ble betraktet som den som brakte den greske *phaideia* til den neste generasjonen. Det var rett og slett en lærer som behersket kunnskapens vev. Det er fortellerens funksjonen som lærer Platon går løs på når han kritiserer diktekunsten. Jeg undersøker forskjellen i Platons og Aristoteles' holdning til diktningen. Tragedien blir ansett som en del av diktningen av dem begge to.

Dette siste perspektivet, forskjellen mellom en muntlig og en skriftlig kultur er lett å trekke over til vår egen tid. Vi lever, i følge Walter Ong i "the second orality," noe som kan gi oss en større lydhørhet overfor en muntlig formidling – som jo teatret er.

Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse	3
Prolog	5
Takk.....	7
Innledning.....	7
Problemstillingen	7
Teoretisk tilnærming	8
Ulike teorier om tragediens opprinnelse	10
Rituelle teorier.....	11
Geniet	11
Oppgavens struktur	13
På hvilken måte kan vi se en utvikling fra den episke, homeriske tradisjonen til den greske tragedien? Hvor finnes eventuelle brudd, hvor finnes eventuell kontinuitet?.....	13
På hvilken måte kan vi se en utvikling fra rapsode og sanger til skuespiller?.....	15
Kan denne eventuelle utviklingen fra epos til tragedie sees i sammenheng med at det greske samfunnet i denne perioden tok i allmenn bruk et fonetisk alfabet?.....	16
Kapittel 1	20
Hva vet vi om tragediens fødsel?	20
Tragedien oppstår i Aten på 600 - tallet f. kr.	21
Problemet rundt det dionysiske	22
Det tragiske og det ekstatiske.....	25
Nietzsche og Tragediens fødsel.....	26
En opponent til de universelle teoriene	27
Tragedie contra drama.....	28
Den homeriske arven.....	29
Drama i rettsalen	30
Slutten på en tradisjon	32
Det homeriske eposets amalgam	33
Mythos.....	34
Faste formler	36
Topos	37
Flate karakterer.....	39
Fortelling er handling	41
Spesialisering	42
En verden uten verbet ”å være”	43
Fortellingen som pedagogikk	47
Kulturell betydning	47
Tragedien som tekst	48
Tragediens begrensninger.....	50
Karakterene forandrer seg	51
Dialogen	52
Arven fra Homer	54
Kapittel 2.....	55
Læreren behersket kunnskapens vev.....	55
Mnemosyne	56
Memoreringens kunst.....	57
Retorikkens <i>actio</i>	58

Sansenes hierarki	59
Steder og ting	60
Vokstavlen.....	63
Hvorfor lærer skuespilleren teksten ”av seg selv”?	65
Platons angrep på rapsoden	66
Fornuften	67
Kunnskap.....	69
Hva mener Platon med kunnskap?	70
Svar på kritikk av ditekunsten	71
Gjør Platon narr av Ion?	73
Hvorfor ble Sokrates dømt?	74
Skuespilleren	77
Et nytt yrke	80
Kapittel 3	82
Tale og skrift	82
Hva kjennetegner en muntlig kultur?	83
Fortellingen i muntlig kultur	85
En kulturell revolusjon	87
En enestående hendelse	87
Fortellerkunsten og makt.....	89
Ledertrening	91
Det nye alfabetet.....	92
Den publikumsstyrte diktningen	93
Med alle sanser involvert	94
”Så stor er ditekunstens trolddomsmagt” (Platon 1983, side 402).....	95
Platons oppgjør med ditekunsten	96
Begrepsdannelse og abstraksjon.....	98
En verden i endring	102
Flytende tid.....	103
Farlige følelser.....	103
Drømmetilstanden	104
Analytisk tenkning	105
Et autonomt ”jeg”	106
Konklusjon	108
En alt for opplagt teori?	111
Epilog	112
Litteraturliste	114

Prolog

Utenfor byen Essauira i Marokko ligger en lang strand. Når jeg står i havnen og ser sørover, ser det ut som om det ligger en borg der nede. Jeg spør noen hva det er. ”Det er Fortet”, sier de. ”Dit vil jeg gå, det ser stort og mektig ut,” tenker jeg. Men mens jeg går, endrer det der ute på odden seg. Plutselig ser det ut som en skøyte som er brukket i to og bare styrehuset ligger igjen, noen ganger ser det ut som om odden er fastland, andre ganger ser det ut som en øy. Noen ganger er fortet helt borte i sjørøyken. Var det ikke der i sted heller? Andre ganger ser det ut som en kjempestor svart ruin ute i havet. Hele tiden endrer det seg mens jeg går. Og i det jeg mener at nå er jeg rett ved, åpner en lang bukt seg innover i landet. Skal jeg ture å vasse over, hvor dypt er det? Er grunnen fast nok? Hvor stri er strømmen? Hvor lang tid vil det ta å gå rundt bukta? Så står jeg der og ser på fortet og lur på om jeg noen gang kommer dit, og om det egentlig er restene etter et gammelt fort der ute, slik jeg tror?

Slik har det vært å arbeide med denne oppgaven. Og jeg har til tider spurt meg selv om hvorfor jeg absolutt må gjøre noe slikt på mine gamle dager. Men akkurat som med Fortet i Essauira så må jeg prøve å komme dit ut. Det er vel av nysgjerrighet – er det noe der? Eller kanskje er det stahet – jeg vet at det er noe der! Jeg vet bare ikke riktig hva – ennå....

Jeg har levd med, av og for fortellinger nesten hele mitt liv. Jeg er utdannet skuespiller og arbeidet som skuespiller i 25 år, til jeg sluttet med teater i 1996. Jeg er utdannet ved Statens Teaterhøgskole, det vil si at jeg er oppdratt i en tekstbasert teaterforståelse. Også min inngang til teatret var gjennom interesse for dikt og litteratur, så helt fra barndommen har fortellingens verden fasinert meg. De 10 første årene som skuespiller var jeg på Det Norske Teatret og ved Fjernsynsteatret. Så institusjonsteatret fra innsiden er kjent for meg og TV og radio er medier jeg kjenner godt.

De siste 15 årene av min tid som skuespiller drev jeg et frittstående teaterkompani, Lilith. Eller en frigruppe, som vi kalte det den gangen. I Lilith la vi stor vekt på å skape teater for og av og med kvinner og vi hadde mange norske urpremierer, i alle fall åtte stykker av forfattere som Julian Garner, Jesper Halle, Turid Balke, Carl Jørgen Kjørnig og Cecilie Løveid. Å drive et frittstående kompani var en svært annerledes teatererfaring enn det institusjonsteatret ga, både i forhold til teatrets plassering i resten av samfunnet og i forhold til det kunstneriske og administrative. Vi la vekt på å både spille ”tradisjonelt” teater og på å eksperimentere med form og innhold. Vi spilte også for svært ulike grupper publikum og i svært forskjellige

omgivelser: på Nationaltheatret, i skogen, hjemme hos folk (lotteri hvor en forestilling hjem var premien), på gamlehjem, på museum (en forestilling som forgikk i to rom samtidig). Men mest spilte vi på Black Box. Å samarbeide med dramatikere, komponister og billedkunstnere ga meg svært meget. I Lilith hadde vi også samarbeidsprosjekter med institusjonsteatre og med andre frie grupper, som dansegruppen Scirocco, hvor det tekstbaserte ble nedtonet og musikk og bevegelse hadde stor plass.

I 1982 innførte vi til Norge Impro og Teatersport og jeg var med på å drive Teatersport Oslo i 15 år. Selv om jeg i utgangspunktet har vært knyttet til tekstbasert teater har jeg altså arbeidet i mange år med improvisasjon som form. Teatersport er en moderne form for folkelig teater som er basert på direkte kontakt med publikum. Publikum er med på å styre forestillingens form og innhold i tillegg til at de gir direkte tilbakemelding i forhold til hva de synes om resultatet. Teatersport er en konkurranseform og kan bli ganske tøff, både fordi det konkurreres innbyrdes og fordi tilbakemeldingene fra publikum er helt utilslørte. Dette gir en annen skuespillerfaring enn det tekstbaserte teatret. Arbeidet med Impro og Teatersport førte til at jeg begynte å undervise i improvisasjon.

I 1988 begynte jeg på en ny utdanning ved UiO. Jeg har fagene idehistorie, religionshistorie og teatervitenskap. Det idehistoriske perspektivet er blitt viktig for meg og vil prege denne oppgaven min. Det vil si at det teatervitenskapelige blir sett i et idehistorisk perspektiv. Igjen står teksten i sentrum. Idehistorie ser på endringer og sammenhenger i ideinnholdet i skrevne tekster. En idehistoriker overskrider freidig godtatte faggrenser, noe denne oppgaven vil bære preg av.

I dag arbeider jeg som lærer og konsulent i private og offentlige bedrifter. Jeg underviser i kommunikasjon, det vil si samhandling, retorikk og historiefortelling. Også i dette arbeidet står formidling og tekst sentralt. Hvordan får jeg en tekst til å leve? Hvordan formidles den fra et individ til andre individer på best mulig måte? Det som slår meg at jeg bruker Aristoteles' lærebøker i retorikk og dramaturgi mer bevisst og mer aktivt i mitt arbeid i dag, enn den gangen jeg var skuespiller. Det dreier seg om formidling og fortellingen i en jordnær form hvor nytteperspektivet står sentralt.

Og nettopp dette - formidling og fortelling i et nytteperspektiv - bringer oss rett inn i kjernen av denne oppgaven. Det greske eposet, som er en lagringsmekanisme for all nødvendig

kunnskap i en muntlig kultur, utvikler seg til tragedie. Og tragedien blir til teater som vi kaller det i dag, en kunstform, en estetisk disiplin. Denne utviklingen ser jeg i sammenheng med overgangen fra muntlig til skriftlig kultur i Athen fra 700 til 350 f.kr.

Takk

Jeg vil gjerne takke mine to veiledere. Synnøve des Bouvris har vært ekstern veileder. Jeg er særlig takknemlig for at hun gjorde meg oppmerksom på Heringtons bok *Poetry into Drama*. Den har gitt meg en større forståelse for den greske ditekunsten, noe jeg tror har vært viktig for oppgaven. Siren Leirvåg har vært en dyktig og ikke minst inspirerende veileder, alltid konkret og positiv i kritikken. Uten min venn Grethe Børsand Heyerdahl ville denne oppgaven ikke blitt noe av, for hun har oppmuntret meg i vanskelige perioder, slik at jeg ikke har mistet troen på prosjektet. En stor takk til alle tre.

Innledning

Problemstillingen

Jeg har alltid hatt problemer med å forstå påstandene om at den greske tragedien har kunnet oppstå fra dans, korsang eller religiøse ritualer. Hvordan kunne tragedien, som er en høyt utviklet tekst, nesten fullkommen i struktur, vokse ut av dans, opptog, eller ritualer som ikke hadde tekst som basis? Religionsutøvelsen i antikkens Hellas var preget av ritualer som ble utført uten religiøse tekster. Tekstbaserte religioner som jødedom, kristendom og islam gir rom for tekst i kulten på en helt annen måte enn det som var tilfelle i gresk antikk.

Den grekiska religionen känner ingen helig skrift av normerande karaktär. Vi är därför för vår kunnskap om den samma hänvisade till skalders, filosofers och historikers vittnesbörd. I främsta rummet kommer här två författare i fråga: Homeros och Hesiodos. (Helmer Ringgren og Åke V. Strøm, 1974, side 292)

Det er vanskelig å se at grekernes religiøse ritualer skulle gi opphav til en høyt utviklet diktning som tragedien er, selv om både de homeriske eposene og de senere tragediene belyser religiøse temaer. De kan derfor også tjene som kilde for religionshistorikerne.

Det har altså vært uforståelig for meg at et rikt litterært produkt enten har steget ut av et enkelt individs innsats, som i teorien om Thespis som dramaets ”oppfinner”, fra religiøse ritualer, hvor tekst har spilt liten rolle, eller fra dans som ikke har tekst overhodet.

Da jeg leste Walter J. Ongs bok *Muntlig og skriftlig kultur* (1982), åpnet det seg et helt nytt perspektiv i forhold til en eventuell utvikling fra Homers epos til den greske tragedien. Jeg vil undersøke dette forholdet og se hva det kan bestå i. Kan det være slik at tragedien er en fortsettelse av den episke tradisjonen? Kan man se en utvikling fra en muntligkulturell fortellertradisjon til tragedien? Tragedien er en muntlig form samtidig som det er en skriftlig genre. Dette forholdet mellom tekst og ikke - tekst i tragedien er ikke nødvendigvis entydig eller enkelt. Jeg er forundret over at denne overgangen fra det muntlige eposet til den nedskrevne tragedien får så liten, om overhodet noen plass i mange av de teatervitenskapelige beskrivelsene av den greske tragediens tilblivelse. Særlig når sammenhengen mellom den homeriske tradisjon og tragedien ofte sees som en selvfølgelighet innenfor kultur - og litteraturteori.

Teoretisk tilnærming

Jeg mener med teater: en hendelse som finner sted mellom en eller flere aktører og et publikum. Denne hendelsen finner sted fordi det forligger en vilje til uttrykk hos aktøren og uttrykket er innenfor en estetisk ramme. Jeg ser teatret som et spill som aldri må forveksles med virkeligheten.

Etter min oppfatning er det viktig at det foreligger en avgrensning mellom teater og religiøse eller sosiale ritualer. Hvis vi ikke foretar en slik avgrensning, er både nattverden og 17mai-feiring teater. Jeg vil ikke benekte at slike ritualer kan ha teatrale trekk, men det gjør dem ikke til teater. Jeg ser klart at teateret kan ta opp i seg trekk fra ritualer, uten at det derved blir et religiøst rituale. Likeledes kan ritualer ha teatrale trekk uten at de derved blir teater. Jeg ser teater som kunst, altså innenfor det estetiske feltet.

Teatret kan heller ikke fjernes fra den historiske og sosiale sammenhengen det har eksistert i. Som alle andre kulturelle fenomener er ikke teater det samme til alle tider og på alle steder, men blir preget av de sosiale forholdene og hva som har vært det dominerende tankegodset i tiden. Det er derfor viktig å forsøke å forstå hva grekerne brukte tragedien til. Vi mennesker har en hensikt, ikke alltid bevisst og dagklar, men likevel en hensikt, med de vi gjør. Denne

hensikten kan også ligge på et kollektivt plan. Vi tenker for lett at det er et individ som utfører noe, et ytterpunkt her er Gerald Elses geniteori i boka *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, mens vi ofte overser de kollektive føringene. Det vil si hvilken funksjon tragedien har hatt for kollektivet, ikke bare for individet.

Jeg mener det er viktig å foreta en avgrensning mot det psykologiske perspektivet, siden dette ikke kan forklare kulturelle fenomener fullt ut. Det kulturelle perspektivet er det ikke sikkert teatrets tekster eller forestillinger sier noe om selv. Det er viktig å se teatret i den kulturelle konteksten, slik at man får en rikere forståelseshorisont. Det er her Jennifer Wise i *Dionysos Writes* reduserer religionens rolle og heller betoner juss og økonomi. Synnøve des Bouvrie trekker inn sosialantropologien nettopp for å belyse teatrets kulturelle funksjon for grekerne. Jeg trekker veksler på dem begge to.

Min innfallsvinkel er idehistorisk. Jeg tar utgangspunkt i tekster, både litterære verk, som Homer og Platon og kommenterende faglitteratur, som Walter Ong og Eric Havelock.¹ I de litterære tekstene vil jeg undersøke ideer som gir uttrykk for den funksjon eposet og tragediene har hatt. I de kommenterende tekstene leter jeg etter ulike lesninger av dette ideinnholdet. Jeg bygger altså ikke på feltarbeid eller forestillingsanalyse, men på tekstenes uttrykk for ideer og deres historiske betydning.

Jeg ønsker å belyse et fenomen som er avgrenset i tid og sted – tragedien som blir til i det greske samfunnet mellom 700 f.k. og 350 f.k. Og jeg vil ikke trekke noen universelle konsekvenser ut fra dette om hva teater er eller hva som er teatrets opprinnelse til andre tider og på andre steder i verden. Bortsett fra et selvfølgelig og underforstått perspektiv; at den greske tragedien har fått en enorm innflytelse i den senere vestlige kulturen.

Spørsmålene jeg vil undersøke i denne oppgaven kan sammenfattes slik:

- **På hvilken måte kan vi se en utvikling fra den episke, homeriske tradisjonen til den greske tragedien? Hvor finnes eventuelle brudd, hvor finnes eventuell kontinuitet?**

¹ Jeg har her satt Platon som et litterært verk, ikke som kommenterende faglitteratur. Det kan sikkert diskuteres om Platons dialoger er diktning eller faglitteratur. Jeg har ikke faglige forutsetninger til å begi meg inn i en slik diskusjon. Men i oppgaven min ser jeg Platons dialoger i diktertradisjonen, i motsetning til Aristoteles *Om diktetekunsten* og *Retorikken* som jeg ser som faglitteratur. Mitt poeng er at Aristoteles representerer en ny genre som nettopp oppstår med innføringen av skriftspråket.

- På hvilken måte kan vi se en utvikling fra rapsode og sanger til skuespiller?
- Kan denne eventuelle utviklingen fra epos til tragedie sees i sammenheng med at det greske samfunnet i denne perioden tok i allmenn bruk et fonetisk alfabet?

Ulike teorier om tragediens opprinnelse

Før jeg går nærmere inn på disse tre spørsmålene, vil jeg nevne noen av de teoriene som har vært dominerende innenfor spørsmål rundt tragediens fødsel. Dette er ment som et bakgrunnstykke, ikke som en fullstendig redegjørelse eller en grundig, kritisk gjennomgang.

Patti P. Gillespie og Kenneth M. Cameron trekker frem noen grunnteorier om hvordan teater oppstår i boken *Western Theatre* fra 1984. Den første type grunnteorier tar utgangspunkt i Aristoteles' bok *Poetikken*, eller *Om diktekunsten* som den heter i norsk oversettelse. De hevder at det er flere problemer med å bygge en teori om tragediens opprinnelse på dette verket. Det er reist tvil om den versjonen vi har av verket, er skrevet av Aristoteles selv, eller om det er notater fra hans studenter. Det er i tillegg usikkert om det er hele verket vi har eller om deler av det, som for eksempel en del som har handlet om komedien, er forsvunnet. Aristoteles skrev ikke meget eller særlig konkret om tragediens tilblivelse, og det han skrev er svært åpent for tolkning på grunn av kulturell avstand mellom oss og den sammenheng han skrev teksten i. Begrepenes betydning er vesentlig i forståelsen av teksten, og begrepsutviklingen er delvis skjult for oss i dag. Det vi si at det kan være usikkert hva han har ment med de ulike begrepene, som for eksempel begrepet *katharsis*, som det har vært, og er, stor uenighet om betydningen av.

Det hadde også gått ca. to hundre år fra den første tragedieforestillingen vi vet om fant sted, til han skriver *Om diktekunsten*, som handler om hva som er en god tragedie.² Men fordelene med å bygge på Aristoteles er at man har skrevne tekster som kan tolkes, både hans bok og de 45 dramaene som er bevart, helt eller delvis, fra denne perioden. Det er menneskets trang til å etterlikne gjennom imitasjon og rytme som skaper teatret, hevder Aristoteles. Denne teorien har hatt enorm innflytelse på europeisk kunstsyn.

² Den første tragedieoppsetning man vet om fant sted 536 f.k., Aristoteles *Om diktekunsten* er datert ca 350 f.k. Aristoteles ble født i 384 f.k.

Rituelle teorier

De to neste teoriene Gillespie og Cameron trekker frem, bygger på sosialantropologen James George Frazers bok *The Golden Bough* (1922). Frazer kobler sammen kult, myter, ritualer og religion og han blir siden kritisert for usikre kilder, konklusjoner i hytt og vær og antakelser som er grunnet i et ”kulturelt trangsyn”. Dette eventuelle trangsynet baserer seg på tanken om at alle kulturer utvikler seg fra primitivt til modent samfunn, og dette synet anses senere som typisk for vestlig kulturell imperialisme. Man bør generelt være på vakt når teoretikere bruker ord som *primitive folk* og *primitive samfunn*, eller viser tro på en lineær utvikling fra primitive til siviliserte kulturer. Dette er kulturell arroganse som skygger for evnen til å se det som er annerledes med et åpent sinn.

Gillespie og Cameron trekker frem to tidlige teaterteoretikere som i begynnelsen av forrige århundre bygget teorier om teaterets tilblivelse på Frazer, nemlig Gilbert Murray og William Ridgeway. Mange av de senere opprinnelsesteoriene bygger igjen på disse to. Murrays teori hevder at teatrets opprinnelse er den rituelle dansen. Det greske dramaet vokser ut av danseopptrinnene i Dionysosfesten, tragedie og komedie representerer ulike årstider. Ridgeways teori går ut på at dramaet oppstår som dyrking av forfedrene knyttet til gravkult. Begge disse teoriene blir tilbakevist som spekulative uten skikkelig dokumentasjon.

Fordelen med de rituelle opprinnelsesteoriene er at de gir en universell forklaring på hvordan teatret oppstår. Men det er samtidig den største ulempen med disse teoriene. Det oppstår problemer når man skal forklare en enkeltstående hendelse, som fremveksten av det greske dramaet er, ut fra en universell teori. Ingen av disse teoretikerne kan påvise det greske ritualet som direkte ble videreført i dramaet.

Geniet

En helt annerledes teori blir fremlagt av Gerald Else i *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* fra 1965. I motsetning til Murray og Ridgeway søker han ikke en universell forklaring på teatrets opprinnelse, men ser på fremveksten av den greske tragedien alene. Fordelen med dette ståstedet er at han tar hensyn til det enestående ved gresk drama. Men problemet med Elses teori er at han nok legger for stor vekt på *Thespis* som skaper av tragedien, og det blir dermed en teori om et enestående og genialt individ. Et annet problem med å vektlegge Thespis i den grad Else gjør, er at vi nesten ikke vet noe om Thespis, annet

enn at han vant en dramakonkurranse i tillegg til at tradisjonen nevner ham. Og hvis Thespis hadde en slik betydning, er det rart at Aristoteles ikke nevner hans navn overhodet. For min oppgave har Elses teori betydning, fordi han legger vekt på det homeriske eposets påvirkning på det greske dramaet. Else er professor i gresk og latin og han har god kjennskap til den greske kulturen. Jeg kommer derfor til å referere til ham flere ganger gjennom oppgaven, selv om jeg ikke tillegger Thespis` rolle noen spesiell vekt.

Det merkelige er, sier Gillespie og Cameron, at selv om teoriene til Frazer, Murray og Ridgeway er tilbakevist for lenge siden, så produseres det stadig nye teorier på grunnlag av dem.

The once-popular assumptions of Frazer, Murray, and Ridgeway have been largely discredited; the assumptions of Else were never so popular and, perhaps for this reason, have endured largely unchallenged. Nonetheless, many theatre scholars continue to prefer the theories of the ritualists (some versions of which continued to be published in the 1960s and 1970s), perhaps because they seem to explain more, unifying a wide range of plays and binding drama firmly to universal human needs as expressed in religious experiences of various kinds. (Gillespie og Cameron, 1984, side 59)

De universelle teoriene bygget på religiøse ritualer siteres ofte uten kildehenvisninger. Og i utallige lærebøker siteres de som fakta, uten at det understrekes at dette er teorier som er under debatt.³ Gillespie og Cameron siterer diverse utsagn fra lærebøker om at gresk drama utvikles fra fruktbarhetsritualer og rituell dans, uten at disse teoriene fremstilles som løse spekulasjoner.

Gillespie og Camerons bok utkom i 1984. I 1995 utkom Jon Nygaards *Teatrets historie i Europa*. Dette tre binds verket er, med hensyn til opprinnelse teorier, et godt eksempel på bruken av rituelle teorier som Gillespie og Cameron peker på. Nygaard gjør rede for ulike opprinnelsesteorier basert på Eberle, Thomson, Kirby og Else. Han gjør nøye rede for sjamanisme, jakt - og totemritualer, ulike former for voodoo og forsøk gjort med dyr som

³ I Jon Nygaards bok: *Teatrets historie i Europa, del 1* (Oslo 1995), skriver han om Thomsons teori: "I Hellas er det Dionysos-kulten og de hemmelige forbundene som er knyttet til den som danner utgangspunktet for og gir innholdet i utviklingen av teatret fra det primitive samfunn til den utviklede greske bystaten", side 41. Det virker som om Nygaard selv tilslutter seg dette: "Tragedien er her bare ett eksempel på hvordan Dionysoskulten ble brukt og utnyttet i maktkampen i det gamle Hellas", side 46

Ernest Theodore Kirby kaller, i sin bok *Ur-Drama: The Origins of Theatre* (New York 1975), kapittel 5 for Greece: The forms of Dionysos.

forklaringer på hvorfor teater oppstår. Dette er, bortsett fra avsnittet som referer Elses teori, rituelle og universelle teorier, og jeg kan ikke se at noen av disse gir perspektiver til hvorfor og hvordan den greske tragedien oppsto.

Grunnen til at jeg tar opp religiøse-rituelle og universelle teorier her, er at jeg opplever at utbredelsen av disse teoriene skygger for nye innfallsvinkler til tragediens fødsel. Det blir både i oppslagsverk og i teatervitenskapelige bøker ofte tatt som en selvfølgelig sannhet at den greske tragedien vokste ut av dionysosritualet som eneste årsak. Kan vi, ved å sette denne ”sannheten” litt til side, se om vi kan få øye på noe annet, en ny innsikt? Min intensjon er altså ikke i og for seg å motbevise at tragedien utvikler seg fra dionysosritualet, men å ”parkere” denne teorien, slik at det blir mulig å se andre sammenhenger.

Hvis vi tar for gitt at teater, over alt og til alle tider oppstår fra en og samme kilde, slik de universelle teoriene gjør, blir det spesielle ved en hendelse, som jeg mener at den greske tragedien er, lest inn i en sammenheng som ikke nødvendigvis er til stede.

Oppgavens struktur

Det virker på meg som om diskusjonen rundt tragediens fødsel er stilnet av innenfor teatervitenskapen. Alle innfallsvinkler virker som blindspor, hvor ingenting kan bevises og da er det bedre å ikke si noe om dette temaet i det hele tatt. I denne oppgaven vil jeg forsøke å åpne for perspektiver ved å se om andre fagfelt kan sette i gang en fruktbar tenkning rundt problemet. Jeg har derfor ikke bare søkt etter stoff innenfor teatervitenskapen, men også innen litteraturvitenskap, filosofi, idèhistorie og pedagogikk.

På hvilken måte kan vi se en utvikling fra den episke, homeriske tradisjonen til den greske tragedien? Hvor finnes eventuelle brudd, hvor finnes eventuell kontinuitet?

Jeg vil ta utgangspunkt i det jeg kaller ”dionysos-teorien”, det vil si teorier om at tragedien vokser ut av Dionysos- kulten. Som allerede sagt er det ikke min hensikt å vise at tragedien ikke har noen forbindelse med dionysos –kult eller religiøse festivaler. Det jeg vil er å rydde til side oppfatningen om dionysos-kulten som tragediens eneste forklaringsnøkkel. Jeg har tenkt å la Peter Arnott representere ”dionysos-teoretikerne”. Hans bok *Public and Performance in the Greek Theatre* fra 1989 er en sen representant for rituelle og universelle teorier.

Jeg vil så gå videre ved å undersøke hva som er problematisk ved ”dinyosos-teorien”, til dette vil jeg i hovedsak bruke Gerald Else’s bok *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (1965) som kontrast til Arnotts syn. Else vil også fungere som overgang til å undersøke hva som er særegent for det greske eposet. Oppgaven blir så å fastslå hvordan disse særegne trekkene ved eposet blir ført videre i tragedien og samtidig definere hva som er nytt i tragedien. Jeg vil hele tiden forholde meg til spørsmålet om brudd eller kontinuitet mellom epos og tragedie.

I forbindelse med sammenhengen mellom epos og tragedie vil jeg også stille spørsmål om hva som har vært eposets og tragediens funksjon hos grekerne – jeg vil altså forsøke å antyde hva fortellingene ble brukt til. Dette spørsmålet vil jeg også forfølge i kapittel 2 og 3. Hva var det som ga tragedien en så fremtredende posisjon i den atenske kulturen?

Var det andre sider ved det greske samfunnslivet, ved siden av eposet, som påvirket tragedien? Her vil jeg bruke Jennifer Wises bok *Dionysos Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece* (1998). Jennifer Wises teori er en direkte kontrast til de universelle og religiøse teoriene. Hun er kanadier, det er også Walter Ong, Eric Havelock og Marshal McLuhan. (Jeg presenterer Ong, Havelock og McLuhan under spørsmål 3, nedenfor.) Disse tre bruker jeg i hele oppgaven. Wise har bakgrunn som skuespiller. Ved siden av sin teoretiske innfallsvinkel til teatervitenskapen har hun også arbeidet med oversettelse av gresk drama, selv om hun åpenbart ikke er gresk filolog. Jeg aner at fagfolk her kan ta henne på feil og mangler i boka nettopp fordi hun mangler kunnskapen om gresk språk, men det gjør jeg også, så jeg kan ikke vurdere dette.

Når det gjelder sammenhengen mellom epos og tragedie, blir John Heringtons bok *Poetry into Drama* fra 1985 viktig. Herington hevder at eposet er en del av den greske poetiske tradisjonen og tragedien rommer flere former for dikt enn bare eposet. Herington er litteraturviter og kan hjelpe til med oppklaringer i forhold til tragediens ulike stilarter. I tillegg har han et helt klart syn på sammenhengen mellom den greske poetiske tradisjonen og tragedien.

Når jeg undersøker overgangen fra epos til tragedie vil jeg bruke Robert Scholes og Robert Kelloggs bok fra 1966: *The Nature of Narrative*. De behandler hva som kjennetegner

fortellingen på et nivå som ligger over de ulike genre innenfor litteraturteori. Derfor er denne boken nyttig for min problemstilling.

I tillegg vil jeg støtte meg på idehistorikeren Eric Havelock. Hans bøker *Preface to Plato* (1963) og *The Muse Learne to Write* (1986) kommer jeg, som sagt, til å bruke gjennom hele oppgaven. Disse to bøkene rommer stor kunnskap om det greske språket og samfunnet. Havelock ser en klar sammenhengen mellom gresk tragedie og epos, men hovedtemaet i bøkene er hvordan innføringen av skriftspråk endrer gresk liv og tanke i antikken. Dette siste er tema for kapittel 3.

Aritolteles er også en gjenganger gjennom alle tre kapitlene, representert ved *Retorikken* (1991) og *Om diktekunsten* (2004).

På hvilken måte kan vi se en utvikling fra rapsode og sanger til skuespiller?

Sentralt i utviklingen av tragedien har skuespilleren stått. Uten skuespiller – ingen tragedie. Men har skuespilleren hatt noen forgjengere? Mange teaterteoretikere, som for eksempel Peter Arnott, hevder at skuespillerens forgjenger er en sjaman eller en prest av en eller annen art som har ledet religiøse ritualer. I dette kapittelet vil jeg vise til en annen, helt opplagt forgjenger til skuespilleren, nemlig rapsoden eller fortelleren. Jeg vil undersøke hva skuespilleren og rapsoden har felles og hva som skiller de to fra hverandre. Hva har vært rapsoden og skuespillerens funksjon i det greske samfunnet? Hva sier samtidige greske kilder om rapsoden og skuespilleren?

I forhold til rapsodens og skuespillerens funksjon vil jeg undersøke det pedagogiske perspektivet som Havelock fremhever i *Preface to Plato* (1963). Det er liten tvil om at rapsoden har hatt en sentral og respektert plass i det greske muntlig kulturelle samfunnet. (Det muntlig kulturelle perspektivet går jeg dypere inn i kapittel 3.)

Helt vesentlig i muntlig kulturell formidling er hukommelsen. Francis A Yates har skrevet hukommelsens historie i *The Art of Memory* fra 1966. Dette bli min hovedkilde når jeg undersøker grekernes forhold til hukommelse og rapsode/skuespillerkunst. Ved siden av vil jeg støtte meg på originalverker, særlig av Platon og Aristoteles. De to filosofene formidler helt ulike syn på hukommelse og læring, og dette får betydning for deres syn på diktekunsten.

Både epos og tragedie er talt formidling. Jeg vil se nærmere på hva som er spesielt for det talte ordet, den menneskelige stemmen, i formidling av budskap. Igjen vil jeg bygge på Aristoteles, både *Om diktetekunsten* og *Retorikken*. Hva er felles for rapsode og skuespiller i det som er kjernen i deres fag? I lesningen av Aristoteles vil jeg bruke Stephen Halliwells bok fra 1986: *Aristoteles Poetics*. Halliwell er filosof og ser *Om diktetekunsten* som en del av Aristoteles samlede filosofi. Det kan virke alt for lett å lese *Om diktetekunsten*, teksten har enkelt språk og virker lett forståelig, bortsett fra noen omdiskuterte begreper, som *katharsis*. Men ved hjelp av Halliwells perspektiv får teksten tyngre mening.

I dialogen *Ion* tematiserer Platon sitt forhold til skuespillerens fag. Ion er en rapsode, men for Platon kunne han nok like gjerne vært skuespiller. Jeg vil undersøke hva Platons kritikk av Ion bunner i. Angrepet på Ion henger sammen med Platons angrep på diktetekunsten som sådan. Har Aristoteles et annet syn på skuespilleren og diktningen?

Jeg vil også se nærmere på om det er en utvikling i rapsoden og skuespillerens ”jag-forhold”. Rapsoden forteller om skikkelser og hendelser, skuespilleren fremstiller dem. Skuespilleren fungere som et tegn, et symbol, mens rapsoden ”er seg selv”. Skuespilleren er ikke til stede som ”seg selv”, men viser til noe annet. Og igjen ligger et spørsmål under og ”gnager”: Hva har dette med innføringen av skriftteknologien å gjøre? Er det mulig å henvise til seg selv som et symbol for noe annet gjennom språket hvis vi ikke har trening i abstraksjon? Tegnforståelse er en form for abstraksjon som vi trenes i gjennom lese og skrive-opplæringen.

Kan denne eventuelle utviklingen fra epos til tragedie sees i sammenheng med at det greske samfunnet i denne perioden tok i allmenn bruk et fonetisk alfabet?

Da jeg begynte å arbeide med denne oppgaven startet det med en interesse for overgangen fra muntlig til skriftlig kultur i gresk antikk. Dette perspektivet lå i forgrunnen ganske lenge. Men så har et annet spørsmål trådt i forgrunnen, nemlig sammenhengen mellom epos og tragedie. De to perspektivene har byttet plass i oppgaven. Derfor er muntlig – skriftlig perspektivet til stede gjennom hele oppgaven, mens de teoretiske forutsetningene for dette perspektivet først blir tatt opp ordentlig i kapittel 3. Jeg vil derfor gjøre mer rede for innholdet i kapittel tre her i innledningen, enn det jeg har gjort med kapittel 1 og 2 i de to foregående avsnittene. Det blir da en viss fare for gjentakelser, men det vil samtidig styrke sammenhengen mellom de ulike kapitlene.

Som nevnt i problemstillingen ovenfor, var det Walter Ongs bok om muntlig og skriftlig kultur som har satt meg i gang med dette temaet. Jeg vil først nevne Marshal McLuhan. Hans to bøker; *The Gutenberg Galaxy* (1962) og *The Medium is the Message* (1967) har betydning for problemstillingen i denne oppgaven. Det er ikke sikkert at jeg vil bruke hans stoff så direkte inn i teksten, men disse bøkene er likevel viktige for oppgaven. McLuhan åpner for en bredere forståelse for spillet mellom teknologi og menneskelig forståelse og selvforståelse. Det er ikke uvanlig for oss å tenke at plogen endret vår måte å leve på i jordbruksalderen, men at kommunikasjonsteknologien endrer oss radikalt, både i forhold til hva vi tenker om og hvordan denne tenkningen foregår, er kanskje ikke like opplagt for oss. Det er her McLuhan bryter nytt land. Hans tanker vil derfor ligge som en slags grunnforståelse i min oppgave.

Walter J. Ong var elev av McLuhan, og han var sterkt inspirert av og samarbeidet med Eric A. Havelock. I det hele tatt er disse tre forskernes arbeider knyttet sammen. De er cirka jevngamle, (Havelock: 1903 – 1988, McLuhan: 1911 – 1980 og Ong: 1912 – 2003) og arbeider i Canada og USA. Deres arbeider dreier seg om språk, muntlighet contra skriftlighet, kommunikasjon, kommunikasjonsteknologi og litteratur.

Grovt sett trekker Ong opp en utviklingshistorie i vestlig kulturkrets fra den rent muntlige kultur til innføringen av det fonetiske alfabetet hos grekerne, videre til trykkekunstens gjennombrudd og til moderne tid som han kaller den elektroniske tidsalder. Det er altså tre paradigmatisk hendelser i denne utviklingen: det fonetiske alfabetet, trykkekunsten og elektronikken, som danner grunnlaget for utviklingen fra muntlighet til skriftlighet og videre til en større muntlighet igjen i våre dager, hevder Ong. Denne nye muntligheten som skapes av at vi tar i bruk radio, telefon og fjernsyn, kaller altså Ong for ”the second orality” eller ”den andre muntligheten”.⁴

Jeg ble fasinert da jeg leste Havelocks to bøker: *Preface to Plato* (1963) og *The Muse learn to Write* (1986). Havelock var idehistoriker og litteraturhistoriker. Hans kontroversielle hovedtese var at den greske kulturen og litteraturen endret seg radikalt i takt med innføringen

⁴ Bruken av mobiltelefon endrer kommunikasjonsmønsteret. Særlig hos barn og unge som er flinke til å ta i bruk ny teknologi. De utvikler også nye varianter av språket ved bruk av et nytt medium, og denne utviklingen går fort.

av skriftspråket. Hans hovedtese har møtt mye motstand, men den har også hatt en sterk virkningshistorie. I min oppgave vil jeg bruke *Preface to Plato* for å utforske Platons forhold til diktningen. Hvorfor var Platon så kritisk til diktekunsten? Her vil jeg også gå til Platon selv, særlig dialogen *Staten*, hvor hovedoppgjøret med diktekunsten er nedskrevet.

Den siste kanadieren er altså Jennifer Wise, skuespiller og professor i teatervitenskap. Hennes bok fra 1998 har tittelen *Dionysos Writes*, noe som spiller direkte på Havelocks *The Muse Learn to Write*. Hun bygger da også direkte på Havelock arbeider. Det var en stor opplevelse for meg å finne denne boken. Det var også en stor lettelse for meg at Havelocks og Ongs tenkning også har slått en viss rot i teatervitenskapen, da følte jeg meg på litt tryggere grunn og jeg bruker Wises bok flere steder i oppgaven.

Når det gjelder forskjellen på tenkning og språk i muntlige og skriftlige kulturer, bygger Ong på Lev. Vygotsky og Alexander Luria. Lev. Vygotsky (1896 – 1936) var russisk psykolog og grunnla en kulturhistorisk skole innen psykologien. I boken *Tenkning og tale* (norsk utgave 2001), fremsetter han teorier om hvordan begreper danner seg hos barn, og hvordan og når barn blir i stand til abstrakt tenkning. Det er ikke min mening å bruke Vygotskys teori til å bevise en kulturell endring fra muntlig til skriftlig kultur ved å trekke parallell til hvordan evne til abstrakt tenkning utvikles hos barn. Det er umulig å trekke konklusjoner fra et individs utvikling til en kulturell endring. Men jeg vil bruke Vygotskys teori til å forstå mer av hva begrepsdannelse er, og hvordan endring i begrepsdannelse kan påvirke diktningen.

Hvis det er slik at utviklingen fra epos til tragedie kan sees i sammenheng med at grekerne tok i bruk det fonetiske alfabetet, må dette ha noe å gjøre med hvordan språket og derigjennom også tenkningen, endret seg i denne perioden. Nærmere bestemt hvordan bruken av abstraksjon og begreper har endret både tenkningens form og innhold. I vår skriftkulturelle forståelse av oss selv og verden er abstrakt tenkning noe helt opplagt. Det kan være vanskelig for oss å forstå hva abstraksjon er og hvordan språket ville være uten abstrakte begreper. Jeg vil altså undersøke Vygotskys teori om begrepsdannelse og så se på eksempler fra Lurias forskning i lys av dette. Vygotsky og Luria arbeidet sammen i Sovjetsamveldet i mellomkrigstiden. På Vygotskys oppfordring gjorde Luria en sammenlikning mellom muntligkulturelle og skriftkulturelle i de østlige delene av Sovjet; Uzbekistan og Kirgistan på 1930-tallet. Hans eksempler viser tydelig at muntligkulturelles referanse er den sansende livsverdnen, ikke abstrakte begreper. Vygotskys teorier fikk stor betydning for moderne

pedagogikk etter at hans arbeider begynte å bli kjent på 1950 tallet. Hans og Lurias arbeider vil jeg altså bruke til å få en større forståelse av forholdet mellom tenkning – talespråk – skriftspråk.

Frem til det syvende århundre f. kr. var den greske kulturen en rent muntlig kultur, det vil si man brukte ikke skriftspråk. Homers verker markerer slutten på denne perioden. De er overlevert oss i skrevet form, men få er i dag i tvil om at Illiaden og Odysseen opprinnelig har vært muntlig tradert. Da Homer skrev diktene ned, var det fonetiske alfabetet tatt i bruk og gresk kultur endret seg gradvis til å bli en skriftkultur i løpet av de følgende tre hundre år. På hvilken måte kan overgangen fra muntlig til skriftlig kultur kaste lys over den greske tragediens tilblivelse og gullalder?

Før Homer brukte man altså ikke et skriftspråk overhodet. Etter Mykenes fall i 1175 f.kr. forsvant skrifttypen liniær B fullstendig og i århundrene etter Mykenes fall var skriftspråkteknologi ikke i bruk. Cirka 800 f.kr. tar grekerne i bruk det fønikiske alfabetet og videreutvikler det. Det som er spesielt for et fonetisk alfabet er at det er et tegn for hver lyd. Det skiller seg fullstendig fra billedskrift, kileskrift og hieroglyfer, for disse er svært kompliserte skriftsystemer som bare mestres av spesialister. Det fonetiske alfabetet er så enkelt at det kan læres av alle, helt ned til 4-5 års gamle barn. Innføringen av skriftspråket skjer langsomt over en periode fra 800 til 350 f. kr. Havelock kaller dette en kulturell revolusjon, jeg vil undersøke hva denne revolusjonen kan ha å gjøre med utviklingen fra epos til tragedie.

I den muntlige greske kulturen hadde *fortellingen* en helt spesiell plass. Fortellingen var sentral i kulturens overlevelse, ikke minst fordi den greske kulturen med alle koloniene var spredt over et stort geografisk område. Fortellingen fungerte som middel både i opplæringen i hva det ville si å være gresk og i praktisk kunnskap. Av å lytte til Homers verker lærte grekerne både om hva det ville si å være greker, og om hvordan man førte en hær, eller hvordan man seilte et skip. Jeg vil undersøke denne kunnskapsoverføringen i den episke tradisjonen. Viderefører den greske tragedien noe av denne opplæringsfunksjonen, og i tilfelle hva?

Kapittel 1

- **På hvilken måte kan vi se en utvikling fra den episke, homeriske tradisjonen til den greske tragedien? Hvor finnes eventuelle brudd, hvor finnes eventuell kontinuitet?**

Hva vet vi om tragediens fødsel?

Vi vet lite om hva som faktisk skjedde rundt tragediens fødsel. I innledningen viste jeg til ulike tradisjoner i forhold til tragediens opprinnelse i faglitteraturen. Det er mitt synspunkt at mange av disse ender i blindgater. Antakelsen om at tragedien har utviklet seg fra dionysosritualet ser jeg som en slik blindgate. Likeledes at tragedien var et resultat av et eller noen få individers genialitet.

Et eksempel på hva jeg konkret mener men ”blindgater” kan være professor i teater ved universitetet i Tuft, Massachusetts, Peter Arnott som har skrevet en bok om gresk teater med hovedvekt på praktiske detaljer i fremførelsen. Han skriver: ”The Greeks themselves traced the origin of drama from local festivals of song and dance.” (Arnott, 1989, side 2.) Problemet er, hvilke grekere han her refererer han til – når sa hvem hva? Er det Aristoteles utsagn om korføreren han siterer? Han sier også:

The art of the theatre did not spring fully born into the world. In all the manifestations that we know, drama emerged as a by-product of some other activity, usually some magico-religious activity. The first actors were priests, shamans, or sacred dancers, and the emergent dramas were first performed in spaces that had been designed for other purposes. (Arnott, 1989, side 2.)

Arnott hevder her at teater i gresk antikk har oppstått fra aktiviteter av magisk eller religiøs art. Hvilken form for magi eller religiøse ritualer er det Arnott mener? Er det dionysiene han sikter til? Eller gresk religiøs praksis generelt? Problemet at vi vet så lite om gresk religiøs praksis. Arnott hevder videre at de første skuespillerne var prester, sjamaner eller hellige dansere. De første skuespillerne vi vet om, er Thespis og Aiskylos. De var verken sjamaner eller hellige dansere. De var diktere, og Aiskylos var også militær.

Dette sitatet fra Arnott er typisk for bøker som skriver om teatrets opprinnelse og som tar det for gitt at tragediens opprinnelse er dionysosritualet. Mitt poeng er ikke at det helt og holdent er galt at tragedien har hatt noe med religion å gjøre, men at teorien blir en blindgate som stenger for å se andre sammenhenger. Hvis man definerer tragediens opprinnelse som religiøs praksis, så har man utelukket at den har noe med den episke tradisjonen å gjøre. Man må da også avvise at tragedien kan ha noe å gjøre med at det ble innført en ny kommunikasjonsteknologi i dette samfunnet. Å se opprinnelsen til tragedien i sjamanisme eller magi styrer hvordan vi ser på teatret, og forståelsen av den greske tragedien dreier bort fra *ordet* i talt eller skrevet forstand.

Fordi det er så vanskelig å finne belegg for teorier om hvordan tragedien oppstår, er det lett å bli fristet til å bare si at vi vet ingenting om tragediens fødsel, men det er vel heller ikke riktig?

Tragedien oppstår i Aten på 600 - tallet f. kr.

Vi vet at de greske bystatene var svært forskjellige seg i mellom, det var også stor forskjell på livet og tenkesettet i byene og på landet. Den joniske og den doriske tradisjon var også forskjellige. Det var mange lokale kulturer innenfor det vi kaller gresk kultur med store forskjeller i skikker, ritualer, mentalitet og tenkesett. Et velkjent eksempel på to svært ulike bystater er Sparta og Aten. Vi kan også konstatere lokale forskjeller på religionenes område. En og samme gud eller gudinne hadde ulike lokale navn og lokale egenskaper. Vi må altså være åpne for at det innenfor et ganske lite geografisk område hersker store kulturelle forskjeller. Atenerne er jonere, likeså befolkningene i mange av koloniene. Men den homeriske tradisjonen er ikke atensk. Atenerne har selvfølgelig kjent de homeriske eposene fordi rapsodene vandret rundt, og i det sjette århundre ble den homeriske tradisjonen dyrket av atenerne. Rapsodekunsten ble tatt opp i de panatenske lekene i 566 f.kr. Rapsodene fremførte, eller ”sang”, da allerede nedtegnede homeriske dikt.

Den første tidfestede tragedieoppførelse vi vet om var i 536 f.kr. og Thespis vant konkurransen. Peisistratos som hersket i Aten fra 546 til 527 f.kr., innførte dionysosfesten med en tragediekonkurranse i 534. Thespis er dermed den første navngitte dramatiker og skuespiller som vi vet om. Han skrev stykket og spilte, som eneste medvirkende skuespiller, sammen med et kor. Thespis er nevnt noen steder, blant annet på en innskrift hvor det står at han vant konkurransen, men Aristoteles nevner ham, som sagt, ikke. Bakenfor Thespis vet vi

så vidt jeg forstår lite om dramatiske oppførelser, men Gillespie og Cameron nevner at landdionysiene hadde oppførelser av komedier. Her hadde man også satyrspill med geiteskinn og fallos.

Peisistratos omorganiserte nasjonale fester, flyttet på dem i tid og ga dem delvis nytt innhold. Han styrket Athens posisjon blant de greske bystatene både politisk og kulturelt. Utviklingen av tragedien som form og den store betydning tragedien fikk i Aten, må ses i sammenheng med dette nasjonale prosjektet. Dithyramben ble tatt med i dionysiene i 509 f. kr. "Perhaps as Else suggested, the introduction of the dithyrambes and satyr plays were a response to a public demand for "more of Dionysos" in the festival bearing his name; evidence is too scant to permit certainty, however." (Gillespie and Cameron, 1984, side 73). I 486 f. kr. ble komedien også tatt med i de atenske dramakonkurransene.

Problemet rundt det dionysiske

Svært ofte blir det altså sagt og skrevet at den greske tragediens har utviklet seg fra dityramben og dionysosdyrkelsen. Denne påstanden er gjentatt så ofte at den nærmest blir tatt for gitt. Påstanden har to bestandeler, den ene er dityramben, den andre er dionysosfesten.

Dionysosfesten ble innført til Aten av Peisistratos i 534 f.kr., altså to år etter den første dokumenterte tragediekonkurransen i 536 f.kr. Så når dionysosfesten blir innført, må det allerede ha eksistert tragedie i en tidligere form. Fordi tragediekonkurransen var en vesentlig del av den atenske dionysosfesten, må genren ha vært etablert før dionysosfesten ble innført og også før den første konkurransen i 536 f.kr. For vi kan vel ikke tenke oss at tragedien blir til med et trylleslag samtidig med at Peisistratos innfører dionysosfesten i Aten? I så fall ville det bety at første gang vi hører om en tragediekonkurranse – i 534 f. kr., så skulle det være første gang det ble oppført en tragedie? Det er det vanskelig å forestille seg det i praksis. Hvem skulle i så fall Thespis konkurrere mot hvis han var den første som laget tragedie? Man laget neppe en offisiell konkurranse i en genre som ikke hadde en viss betydning for folket i Athen. At tragedien ble til i Aten er ingen uenige i. Altså må det ha vært tragedie i Aten før dionysosfesten ble innført. Det måtte også være flere som skrev tragedier, siden det ble laget en konkurranse. Det er vanskelig å se for seg at dionysosfesten, som kommer til Aten etter at tragedien er et faktum, skulle være tragediens årsak. Jeg ser det derfor som umulig å hevde at tragedien vokser ut av dionysosfesten.

Den andre påstanden er at tragedien vokser ut av dityramben. En dityrambe betyr en sang til Dionysos ære. Men innholdet i betegnelsen endrer seg over tid. På den tiden dityramben ble tatt med i bydionysiene, handlet ikke denne om guden Dionysos lenger, men om helter. Betydningen av ordet har dreid fra en sang til ære for guden Dionysos til et heltekvad, eller kanskje var det et heltekvad til gudens ære? Else skriver: "One warning: when we say "Dithyrambe" here we mean the literary dithyrambe as Arion had shaped it, dealing with heroic legend and having hardly any more relevance to Dionysus than we have ascribed to tragedy." (Else 1965, side 74.)

Den eldste kilden vi har som sier at tragedien utvikler seg fra dithyramben, er Aristoteles. Han sier om tragediens opprinnelse: "Den oppsto i hvert fall i begynnelsen ved improvisasjon, både den og komedien, den ene fra de som ledet dithyrambesangerne, den andre av fallossangene, som jo fremdeles hevder seg som skikk i mange av våre byer". (Aristoteles, 2000, side 29.)

For det første er det her et spørsmål om hva dithyrambens innhold var ca 350 f.kr, da Aristoteles skrev *Om dikteteksten*. Hvis Else har rett så er dityramben på denne tiden et heltekvad. Derne sier Aristoteles ikke at tragedien oppstår av dityrambesangen, men ved at de som ledet sangen improviserte frem en helt ny form. De som ledet sangen var korførerne, fortellerne. Det kan godt være at det er rapsoder Aristoteles mener.⁵ Den ene siden av Aristoteles utsagn er altså at det var de som ledet koret eller resitasjonen, som utviklet tragedien, den andre siden ved utsagnet er hva som ligger i ordet dityrambe, at dette ikke lenger dreier seg om en sang som handler om Dionysos, men et heltekvad. Hvis dityrambe på dette tidspunkt betydde heltekvad, så kan vi ikke ta Aristoteles uttalelse til inntekt for at det er dionysosritualet som er opphav til tragedien, jeg vil heller ta uttalelsen til inntekt for at det er rapsodefunksjonen Aristoteles peker på. Den som leder dityramben er slett ikke en prest, det er en forteller eller en sanger.

Hva menes når grekerne snakker om sang? Det er ikke sang slik vi oppfatter sang, men resitasjon som menes når greske kilder omtaler sang. Else skriver om betydningen av "sang":

⁵ En rapsode er en forteller som messet eller resiterte fra Homers verker. Å rapsodere betyr å veve. Betydningen av å veve viser til den muntligkulturelle fortellerens teknikk.

Finally it must be pointed out that in the sixth century, when the terms we are discussing were invented, *aeidein*, “sing” and *aoidos*, “singer”, were still intimately associated with the recitation of epic poetry. Whether the epics were still actually sung at that time, or merely chanted in some kind of recitative, is not to the point. They had been sung in the past, and the hallowed words *aeidein* and *aoidos* still clung to them. In fact I would argue that in the sixth century *aoidos* or *ôidos* was more likely to suggest recitation by an individual than singing by a group. (Else, 1965, side 26)

Rapsoden akkompagnerte noen ganger seg selv på harpe, og da er det ofte en kitharode det er snakk om. Kitaroden fremførte stort sett andre typer lyrikk enn rapsoden. Koret fremførte sanger til musikk og dans, dette ble tatt over av koret i tragedien. Dansen forsterket det rytmiske i teksten. Den episke stilen var ”høy”, det vil si at den ikke var naturalistisk eller hverdagslig, men høytidelig og patosfylt. For at publikum skulle hensettes i den transeliktende tilstanden, hvor de lett lærte teksten, brukte man versemål og musikk. Sang ble brukt av grekerne både om det vi kaller å synge eller det vi ville kalle å messe, eller det betyr resitasjon av episke dikt. Resitasjon kalte grekerne å synge. Den som fremførte, resiterte eller messet diktet, ble ofte kalt sanger. Noen ganger kalles også sangeren dikter. Det kan være høyst forvirrende at dikter, sanger, rapsode og skuespiller brukes om hverandre i de greske tekstene.

Dityramben mistet altså underveis noe av sitt opprinnelige religiøse preg. Den endret innhold fra å være en hyllest til guden Dionysos, til å være en hyllest til helter generelt. Vi kan heller ikke ta Aristoteles til inntekt for ”Dionysos-teorien”, for når han sier at det er korføreren som improviserer frem tragedien, kan det like gjerne være en rapsode han snakker om, altså en forteller. Det kan være liten tvil om at det har vært religiøse elementer i den greske tragedien. Dertil er gudene alt for meget til stede i innholdet. Det ville også være meningsløst å hevde at tragedien ikke har hatt en forbindelse med både dityrambe og dionysosfestivalen. Tragedien har inngått i en fest til guden Dionysos ære, og dette kan ha påvirket både form og innhold. At dityramben har påvirket både språk, innhold og fremførelsesform kan også godt være riktig. Jeg kan også se at det er rimelig å hevde at tragedien kan ha blitt påvirket av både dans - og sangtradisjoner i religiøse opptog. Men det er stor forskjell på å si at dionysoskulten har påvirket tragedien og at dionysoskulten er tragediens opprinnelse. Hvis man hevder at det foreligger en påvirkning, et samspill, så kan det åpne for undersøkelser av hva påvirkningen

består i. Og man kan fortsatt se andre sammenhenger. Men hvis man hevder at tragedien oppstår fra et religiøst rituale, så stenger man av for å undersøke andre sammenhenger.

Det tragiske og det ekstatiske

Et vanskelig punkt i teorien om at tragedien har utviklet seg fra dityramben eller dionysoskulten er innholdet og stilen i tragedien. Dionysoskulten var knyttet til religiøs ekstase. Fremkaller det tragiske en ekstatisk tilstand? Er tragedien utviklet av ekstase? Aristoteles sier at det tragiske er frembrakt av et fall hos protagonisten eller at samfunnets godtatte verdier settes på spill. Et slikt fall frembringer frykt og medlidenhet, sier Aristoteles.

Siden altså den skjønneste tragediekomposisjon ikke er enkel, men sammensatt, og siden den skal etterligne begivenheter som vekker frykt og medlidenhet (dette er jo nettopp det særegne ved en slik etterligning), så er det for det første klart at ingen tragedie bør fremstille skjebneomslag hvor en edel mann kastes fra ulykke til lykke; det er bare sjokkerende; heller ikke bør et slett menneske føre fra ulykke til lykke, det er det mest utragiske av alt,....(Aristoteles, 2000, side 42)

Aristoteles hevder videre at det er et menneske som vi kan identifisere oss med som gjennom en feil faller i ulykke som frembringer sterkest frykt og medlidenhet. Han sies ikke et ord om tragedien som kan minne om at den skal frembringe ekstase. Den som kan lede tankene hen mot noe ekstatisk er kanskje Platons beskrivelse av diktetekunsten i dialogen *Ion*. Fordi Skrates hevder at diktningen er en slags besettelse, hvor fornuften er tømt ut for å gi rom for gudens inspirasjon. Men *Ion* er et kampskrift mot diktetekunsten, (dette kommer jeg nærmere inn på senere i oppgaven), og kan ikke gi belegg for at tragediens mål var å frembringe ekstase.

Innholdet i stykkene taler i mot at tragedien har vokst ut av dionysosritualet. Vi har, helt eller delvis, bevart 47 stykker. Nesten ingen av tragediene nevner guden Dionysos, bare en har Dionysos i en sentral posisjon i stykket: *Bakkantinnene* av Evripides. Men *Bakkantinnene* trenger ikke leses som en hyllest til guden Dionysos, snarere tvert i mot kan stykket forstås som en sterk advarsel mot å hengi seg til slike ritualer, nettopp fordi de er ekstatiske, det vil si at fornuften må gi tapt. Hvis tragedien hadde sin rot i dyrkelsen av guden Dionysos er det underlig at denne guden ikke er sentral i flere av tragediene. Det har også vært slående for samtiden, som jo protesterte mot at det ikke var noen hyllest til guden på bydionysiene. Dityramben ble innført i 509 f. kr. som svar på denne protesten, hevder Else.

Innholdet i tragediene kan derimot ses som en videreføring av den greske mytos som var levende i den episke tradisjonen. Aiskylos skal ha sagt at tragedien er ”skiver fra Homers store måltid”, og det kan være liten tvil om at tematisk er tragedien en videreføring av den episke tradisjonen. Men karakteren av det tragiske endrer seg fra Aiskylos gjennom Sofokles til Evripides. Det tragiske hos Aiskylos spinnest rundt menneskene og gudene. Hva skjer når gudene styrer mennesket? Hos Sofokles har det tragiske perspektivet flyttet delvis inn i mennesket. Det tragiske blir frembragt når mennesket betviler de gudommelige lovene. Og hos Evripides blir det tragiske utviklet av en indre konflikt. Her står mennesket i konflikt med seg selv. Denne utviklingen, sier Kitto speiler en utvikling i det greske samfunnet som beveger seg fra intuitiv intelligens, basert på erfaring, uttrykt gjennom kunst og tradisjonell mytologi, til bevisst analyse, uttrykt i prosa.

It is as if the Greek mind, during this period, began to shift its weight from one leg to the other: from intuitive intelligence, based on a generalized reflection about human experience, and expressing itself through art and the traditional imagery of mythology, to a conscious analysis of experience which made use of new intellectual techniques and was expressed, inevitably, in prose. (Kitto, 1939, side 187)

Dette er nettopp den utviklingen av en intellektualisering som jeg senere i oppgaven vil sette i forbindelse med innføringen av skriftspråket og en utvikling av abstraksjon og analyse i tenkningen.

Nietzsche og Tragediens fødsel

En av de store inspirasjonskildene for rituelle teorier om tragediens fødsel er filosofen Friedrich Nietzsche. Men Nietzsches bok *Tragediens fødsel* (1886) er et filosofisk essay, ikke teatervitenskap. Den handler kanskje mest av alt om Nietzsche selv. Boken er leseverdig og vakker, men den sier jo lite om teatervitenskapelige fakta. Nietzsche trekker en parallell fra den greske tragedie til noe allment:

Det som foregår i et tragediekor, er det dramatiske urfenomen. Vi ser oss selv forvandlet, og handler som om vi var gått inn i en annen kropp og en annen personlighet. Denne opplevelsen er begynnelsen til dramaets utvikling. Dette er noe annet enn hos rapsoden. Han smelter ikke sammen med sine bilder, men ser dem utenfor seg, liksom maleren med det abstrakte øye.

Allerede her finner vi en individuell selvoppgivelse gjennom det å gå inn i en fremmed natur. Attpå til inntreffer dette epidemisk: En hel skare følger seg fortryllet på dette vis. Dityramben atskiller seg avgjørende fra all annen korsang. Jomfruene som høytidelig drar opp til Apollon-templet....(Nietzsche, 1993, side 66)

Dette er definitivt ikke skrevet av en som har stått på scenen. Det er skrevet av en som har en sterk lengsel etter å forenes i noe høyere enn seg selv, sammen med andre mennesker. Men det er vakker litteratur og som skaper bilder i vårt indre. Boka om Tragediens fødsel ble utgitt med et forord med overskriften: *Versuch einer Selbstkritik* og den ble først dedisert til Richard Wagner. Dette er en bok som har hatt enorm innflytelse på de rituelle teoriene om teatrets opprinnelse. Her kunne man overskride det borgelige og det naturalistiske teatret. I kunsthistorien var vi i denne epoken på vei inn i symbolismen. Og da kunne man ha bruk for Nietzsches tanker om det apollinske, den ordnende kraft og det dionysiske, den ekstatiske kraft i kunsten. For Nietzsche er et kunstnerisk mesterverk preget av balansen mellom disse to kreftene. Det dionysiske som drøm, råskap og følelse får stor betydning både i symbolismen og videre i avante garden.

Noe av det som treffer meg når jeg leser Nietzsches bok, er hvor sant det er at fornuft og følelse ofte er skilt ad i vår kultur. Fornuften sitter i høysetet og følelsene er sammen med kroppen blitt den tapende part. Men dette er vår kultur i dag. Antikkens grekerne har sannsynligvis ikke opplevd dette på samme måte som oss. At det er nettopp i denne perioden det ser ut som om skillet oppstår, tyder Platons reaksjon på diktningen. (Jeg kommer nedenfor inn på hvordan Platon tar avstand fra det sansede som grunnlag for erkjennelse.) Er det slik at denne oppsplittingen er en konsekvens av den abstraksjonen i tenkningen som skriftspråket fører med seg? I alle fall er det vi i dag som lever med et fortrenget driftsliv, vi må ikke tillegge det andre kulturer. Så behovet for en seirende Dionysos, for å bruke dette bildet, er kanskje vårt behov, men ikke nødvendigvis den greske antikks behov.

En opposent til de universelle teoriene

Gerald Else er professor i gresk og latin ved universitetet i Michigan. Boken hans bærer preg av at hans store kunnskap om gresk språk, kultur og litteratur. Han imøtegår de primitivistiske rituelle og universelle teoriene om tragediens fødsel på en overbevisende måte. Det er rart, sier Gillespie og Cameron i sin omtale av boken, at den ikke er blitt tatt på alvor innenfor teatervitenskapen. Men det er en god grunn til det. Else roter seg bort i en teori om store

genier som ikke faller i god jord. Og dermed blir det lett å forkaste hele boka. Det er synd, for bortsett fra geniteorien er dette en kunnskapsrik og interessant bok.

Elses utgangspunkt er at tragedien blir til i Aten på et bestemt tidspunkt. Dette kan ikke forklares ut fra noen universelle teorier. Han imøtegår med gode argumenter at tragedien stammer fra dionysoskulten, da denne ikke var utbredt i Aten da tragedien ble til. Heller ikke kan man føre tragedien tilbake til dityramben. Han viser også at det er lite sannsynlig at koret i tragediens tidlige form har hatt noe med satyrer å gjøre. Else sier at tragediens mor er de homeriske epos, særlig Illiaden.

The Illiad, with its dual vision of heroism and the tragic limits of heroism, is the root of all tragedy in the Western world, and therefor of all tragedy. But it took Thespis`act of genius to bring the Homeric vision into focus for a new age. (Else, 1965, side 76)

Hvorfor blir geniteorien så umulig? Jo, fordi vi ikke vet noe annet om Thespis enn at han vant den første dramakonkurransen. Og siden det var en konkurranse, så var det også andre tragediediktere på hans tid. Han var altså ikke alene om å lage tragedie. Så det blir en like luftig teori som så mange andre opprinnelsesteorier. Men gjennom resten av innholdet i boken har han etter min oppfatning gitt et viktig bidrag til teatervitenskapen.

Tragedie contra drama

Else skiller mellom tragedie i sin tidlige form og et fullt utviklet drama. Dette skillet er interessant. Han hevder at ut fra det lille man vet om tragediens tidligste former, med en skuespiller og et kor, så har dette ligget nærmere en resitasjon enn det vi vil kalle drama.

Tragedy did not begin as a transportation of epic material into dramatic form, complete with debate, conflict, battle; it began as a selfpresentation of a single epic hero. Not of the hero`s actions; that comes later. And not simply of the hero himself either, as a person: a study of his character or his thoughts and feelings. But it was a selfpresentation none the less, of the hero`s *situation*, his fate. (Else, 1965, side 65)

Denne endringen i fortellingens form fra eposet hvor rapsoden står utenfor handlingen og forteller det hele, til den tragiske form hvor skuespilleren fremstiller en helts skjebne, stemmer godt overens med det vi vet om overgangen fra muntlig til skriftlig kultur.

Skriftspråket, hevder Havelock, gir rom for en helt ny type selvrefleksjon, en ny bevissthet om jeget vokser frem samtidig med filosofiens utvikling. I *The Muse Learn to Write* fra 1986 går han så langt som til å stille spørsmålet: "A more radical question would be to ask: May not all logical thinking as commonly understood be a product of Greek alphabetic literacy?" (side 39.) Havelock hevder at uten evne til abstraksjon i tenkningen utvikles det heller ikke selvrefleksjon. Jeg skal gå dypere i dette temaet senere i oppgaven.

Det er først idet Aiskylos innfører den andre skuespilleren at tragedien blir til drama, sier Else.

It will be noticed that nothing is said here about "drama". I have already spoken in the Introduction about the danger of presuming that early tragedy was "dramatic" – which begs the question by assuming as known what we are trying to find out. For our purpose "drama" is a red herring. If we look for drama in sixth-century Athens, not only shall we not find it, we shall be looking for something that was still not completely there in 472 when Aeschylus wrote the Persians. (Else, 1965, side 32)

Det er altså innføringen av den andre skuespilleren som gjør det mulig å la konflikten utspille seg på en helt annen måte enn når det bare er en skuespiller og et kor. Jeg finner dette skillet mellom tragisk og dramatisk interessant. Eposet og andre deler av den poetiske tradisjonen kan også være tragisk uten at det er et drama.

Den tidlige tragedien, som ennå ikke er utviklet til drama, er det etter Elses mening Thespis som skaper. Og her oppstår altså problemet med det ensomme geniet. Men det er i det minste tre genier han omtaler, Solon, Thespis og Aiskylos. Og Solon og Aiskylos vet vi mer om, så det blir først uspiselig når han skriver slike ting som: "Why did Thespis choose" Når vi bare kjenner Thespis som navn er det umulig å tillegge ham valg eller tanker.

Den homeriske arven

Else ser også at den episke tradisjonens funksjon som opplæring blir fulgt i tragedien. I det følgende sitatet snakker Else om Peisistratos som hadde innført tragediekonkurransen.

His motive for supporting the tragedy must have been at least to some extent pedagogical: he wanted tragedy to stand forth as the educator of his people as Homer did at the Panathenaena.

And perhaps we can conjecture that he had an even more specific idea in his mind: tragedy, along with Homer, as an instrument for rapprochement of the classes, an emotional unification of all Athenians in a common sympathy for fallen greatness. (Else, 1965, side 77)

De homeriske epos hadde sin hovedfunksjon som utdanning av atenerne, og Else mener at tragedien overtar denne funksjonen. Tragedien hyllet de tragiske heltene og lærte atenerne opp i en heltetradisjon som skulle komme godt med i de senere krigene mot perserne. Der deltok både Aiskylos og Sofokles, noe som ga dem førstehåndkunnskap om helters liv og tragedie. Det er viktig å tenke ”utdanne” og ”pedagogisk” i en videre betydning enn vi vanligvis gjør i dag. Opplæring har hos grekerne også rommet kulturell kompetanse, bevisst og ubevisst. Dette kommer jeg nærmere inn på nedenfor.

Drama i rettsalen

I *Dionysus Writes* vender Jennifer Wise de rituelle, religiøse teoriene fullstendig ryggen for å se andre sammenhenger. Hun hevder at overgangen fra epos til tragedie har sammenheng med innføringen av det fonetiske alfabetet⁶ og hun ser at rettsystemet som grekerne utvikler i polis-staten har mange felles trekk med tragedien, både i form og i innhold.

Ytre sett har en tragedie og en rettssak meget til felles. Begge formene er muntlig formidling som tar utgangspunkt i en nedtegnet tekst og denne teksten skal tolkes. Retten har en lovtekst og tragedien har dikterens manuskript. Fortolkningen av teksten skjer i et offentlig rom med tilskuere som lever med i det som skjer. Begge hendelsene blir avgjort av dommere som sier hvem som har vunnet og hvem som har tapt. I begge formene henger hele utgangen av saken på om aktørene, skuespillerne eller de som fører saken, er overbevisende nok. Dette sier Aristoteles er avgjørende og han peker på at dette kan skuespillerne mest om fordi det er de som er dyktigst til å bruke stemmen og fremkalle følelser. Men her er en forskjell, for skuespilleren overbeviser med hele spillet i større grad enn retoren som bruker argumentene til overbevisning. Man kan si at skuespilleren legger større vekt på *pathos* mens retorikeren legger større vekt på *logos* og *ethos*. Men verken skuespiller eller retor kan utelukke en av de tre elementene, de bare vektlegges på ulike måter.

⁶ Jeg kommer nærmere inn på hva som var så spesielt med det fonetiske alfabetet og dets betydning for gresk kultur i kapittel 3.

Innholdsmessig tar både rettsalen og tragedien for seg *nomos* og *ethos*, og diskuterer disse, men det er klart at tragedien gjør dette på et fiktiv plan, mens retten tar for seg reelle hendelser. I tragedien er det *mythos* som står i sentrum. Men både rettsapparatet og tragedien bygger på et det foreligger en konflikt i utgangspunktet.

Hvis vi ser på det tematiske i tragediene så var ikke bare spørsmålet om *nomos* og *ethos* viktig, men også selve rettsystemet. Et eksempel kan være Aiskylos' triologi *Orestien* som handler om overgangen til et statlig rettsystem. Triologien beskriver hvordan ættehevnen blir erstattet med en jury som skal dømme på statens vegne. Og de gamle hevngudinnene Erinniene, som spesielt hevner modernord, blir lurt av gudinnen Atene til å gå under jorden som fruktbarhetsgudinner.

Den som var retorikklærer i antikken, underviste skuespillere, jurister og politikere. Vi bør ikke tenke jurist og politiker som yrker på heltid, slik vi gjør i dag. Grekerne hadde dette som verv, ikke som heltidsyrker. Men ferdighetene disse "amatørene" skulle utøve var de samme som våre profesjonelle yrkesgrupper innen formidling må beherske i våre dager.

Tragedien er diktning

John Herington er litteraturviter. Hans bok *Poetry into Drama* ble utgitt i 1985 og gir et meningsfullt bidrag til diskusjonen om tragediens opprinnelse. Han gjør oppmerksom på at han ikke påtar seg å rekonstruere tragediens fødsel, men han rekonstruerer omgivelsene, det vil si den dikteriske tradisjonen i sin helhet. Det er vanskelig for oss i dag å forstå hva den greske sangerkulturen var. Herington beskriver et samfunn hvor det fremste medium for å uttrykke og kommunisere følelser og ideer er sang. Politikk, moral, sosiale ideer, historie, filosofi, vitenskap – hele menneskets visdom, ble formidlet i poesien. Og diktene ble fremført. Før ca. 700 f. kr. var den eneste form for formidling den muntlige fremførelsen. Etter at skriftspråket ble tatt i bruk ca 700 f. kr, kunne diktene overleveres i skriftlig form, men de ble fortsatt laget for fremføring.

Herington deler gresk diktning i tre kategorier. Rapsodien var en episk form som ble resitert, som oftest uten akkompagnement av noe instrument. Rapsoden snakket på en syngende måte, men det var ikke sang. Vi kan kanskje kalle det "å messe". Kitaroden var en solosang som ble fremført til eget akkompagnement. Kitarode er et instrument. Noen kilder hevder at dette var den eldste formen for lyrisk fremførelse i Hellas. Den tredje formen for dikt var korsangen.

Det var lyriske vers fremført av kor, fulgt av instrumenter og forsterket ved dans. Et slikt kor kunne ha fra 10 til 100 deltakere. De var som oftest menn, men kunne også være kvinner. Herington mener at i alle disse tre formene er det teksten som er sentral, musikk og dans ble brukt som forsterkende midler. Homers dikt ble som oftest fremført av en rapsode i talt form, men en kitarode kunne plukke ut noen vers, sette musikk til og fremføre det som sang. Herington hevder at dikterne var spesialister på en av disse tre formene for poesi og holdt seg til bare en form.

Det som er helt nytt for tragedien er at den tar opp i seg alle disse formene i en og samme fremførelse. Herington mener at det geniale med tragedien er nettopp denne sammensmeltningen av alle tilgjengelige poetiske former, og at dette også er noe av forklaringen på hvorfor tragedien ble så elsket av grekerne og så sentral i deres offentlige liv. Vi må altså se for oss en tradisjon som før ca. år 700 f. kr. lagrer all informasjon i muntlig overleverte dikt eller sanger (i betydning av talt, messet og sunget) og hvor man begynner å eksperimentere med å bruke alle disse formene i ett og samme verk. Og på det tidspunkt eksperimentene begynner, har man skriftspråket som hjelpemiddel. Men selv om man har skrevne tekster, er fortsatt fremføringen av diktet formålet.

Slutten på en tradisjon

Herington hevder at grekerne selv ikke så på tragedien som et religiøst rituale, men som diktning.

In brief, the tragic art as the Greeks themselves saw it was not primarily a religious ritual, nor was it a totally unprecedented artistic phenomenon that had miraculously sprung into being at Athens in the later sixth century B.C.; rather, it was a species of the genus poetry. Rooted in the entire Greek tradition of *poetry* from Homer onward, tragedy was that tradition's final, hybrid flower. (Herington, 1985, side ix)

Tragedien samler hele den poetiske tradisjonen i seg og samtidig utkonkurrerer den de andre dikteriske formene. Etter tragediens fødsel produseres det nesten ikke nye dikt i de gamle formene. Det er en kjent sak at det ikke blir laget nye dikt i episk form etter tragediens fødsel, men også i de andre diktformene blir gjenbruk av eksisterende dikt vanlig og ny produksjon opphører. Dikteren Stesichorus levde i siste del av det sjette århundre, det vil si på den tiden

tragediekonkurransen ble innført i Aten. Han skrev lyrikk som ble fremført av en kitarode. Herington mener han er av de siste produktive dikterne innen denne genren.

For something like a century after Stesichorus, we hear very little about *creation* of poetry for performance in the kitharodic nomes, and it may well be that during that period the kitharodes mostly contented themselves and their audiences with virtuoso performances of already existing poems. (Herington, 1985, side 20.)

Fremføring av poesi var i gresk tradisjon knyttet til religiøse fester. Men, sier Herington, man må ikke forveksle religiøs poesi og poesi fremført som del av en religiøs fest. Selv om hovedbruken av poesien er knyttet til fester med religiøs tilknytning, har vi også mange kilder som forteller om poesi brukt i private tilstelninger, som et symposion var. Så i hovedsak har rammen rundt tragedien vært en fortsettelse av den samfunnsmessige bruken av all gresk diktning. Det var også vanlig at fremføringen av diktene ved de religiøse festen var arrangert som konkurranser til glede for guder og mennesker.

Herington hevder at den store diktradisjonen hos grekerne, som vi ser starten av hos Homer (fordi vi har skriftlige kilder), ender med tragedien og dør med den. Jeg vil forsøke i gå nærmere inn på hva som kjennetegnet denne episke tradisjonen, hva tok tragedien opp i seg og hvor brøt den med eposets form og innhold.

Det homeriske eposets amalgam

Det homeriske eposet var sammensatt av myter, historie og fantasi. Det er tradisjonsstoff av muntligkulturell opprinnelse. Den muntlige dikteren er aldri original eller oppfinnsom. I *The Nature of Narrative* (1966) kaller Scholes og Kellogg denne blandingen av myter og historie for et amalgam. Amalgam ”er en legering av kvikksølv med et eller flere andre metaller” og amalgamisering kan brukes om sammensmeltning politisk og av ulike nasjonaliteter. (Aschehaugs konversasjonsleksikon, 1954). Scholes og Kelloggs henviser med denne metaforen til sammensmeltningen av ulike elementer i det stoffet eposet er laget av og som er nedarvet gjennom generasjoner.

The epic storyteller is telling a traditional story. The primary impulse which moves him is not a historical one, nor a creative one; it is *re-creative*. He is retelling a traditional story, and therefore his primary allegiance is not to fact, not to truth, not to entertainment, but to the

mythos itself – the story is preserved in the tradition which the epic story-teller is re-creating. (Scholes og Kellogg, 1966, side 12).

Mythos definerer Scholes og Kellogg som et tradisjonelt plot som er nedarvet. Aristoteles mener at mythos er fortellingens sjel. Hellige myter med rot i religiøse ritualer, legender, helters bragder, historiske hendelser og eventyr er ulike deler av mythos og blir alle brukt i eposet. Det mytiske stoffet blandes sammen med realhistoriske hendelser på en slik måte at det er svært krevende og ofte umulig å skille mellom historie og myte i eposet.⁷

Mythos

Mythos er tett knyttet til *nomos* og *ethos*. Vi ville oversette dette med lov og moral eller etikk. Med forbehold om at betydningen kan være delvis skjult for oss i dag, og at jeg mangler filologisk kompetanse, mener jeg trygt å kunne hevde at *nomos* og *ethos* inneholder en betydning av sedvane, hva som ble ansett som lovmessig og moralsk riktig i tradisjonen. “What is meant by the two words *nomoi* and *ethea* which we have translated as *custom-laws* and *folk-ways*?” (Havelock 1963, side 62) Havelock hevder at disse begrepene endrer seg innholdsmessig i en mer abstrakt retning i takt med at bruken av skrift sprer seg. Bare i løpet av de tre århundrene fra 700 f. kr. til 400 f. kr. endres betydningen av disse begrepene i følge Havelock:

This is to say, between Hesiod and Aristotle both *nomos* and *ethos* passed through a similar evolution out of the concrete towards the abstract. The poet here, we suggest, may be using both of them to describe the social and moral behaviour pattern which is approved and therefore proper and ‘goodly’. (Havelock, 1963, side 63)

Det viktige for meg i denne sammenhengen er at mythos inneholdt koder for lov og moral, slik at fortellingene bar med seg kunnskapen om hva som var riktig handlig i forhold til sedvanen. At tragedien forholder seg annerledes til *ethos* og *nomos* enn eposet gjør, kommer jeg tilbake til nedenfor, men det er helt klart at *mythos*, *ethos* og *nomos* er innhold i tragediene.

⁷ I Europa var det i det på det attende hundretallet et vanlig syn på mytene at de var fantasiprodukter. Et vendepunkt her var da den tyske forretningsmannen og arkelogen Schliemann fant byen Troja ved å bruke Homers Illiaden som reisehåndbok. ”Han gjenfant de glemte forhistoriske kulturer og forhold som avspeiler seg i de homeriske dikt, og det i en fylde som det ellers aldri er falt i noen forskers lodd.” (Aschehaugs konversasjonsleksikon, 1960.)

Fordi tragediene brukte av det samme råmaterialet som eposene, var tragediens innhold og persongalleri kjent stoff for en teatertilskuer i Aten. I det følgende sitatet fra Else er ”the old art” fremføringen av de homerisk epos.

But the old art was in decline anyhow, and by way of return for hastening its demise the contest established the solide base of all Attic literature to come; for that literature remains close to Homer and is based from beginning to end on firm expectation of love of the poet and close knowledge of his text by the whole Athenian people. (Else 1965, side 47)

I det muntlige eposet er det intet krav om originalitet i valg av innhold. Tvert i mot, at stoffet var godt kjent av publikum, borget for kvalitet og aktualitet.

Innholdsmessig er det ingen tvil om at den greske tragedien viderefører den homeriske diktningen. Tragedien oppstår i bystaten Aten, men innholdet i dramaene er hentet fra sagnkretsen rundt den mykenske tiden og heltene derfra. Et eksempel er heltene fra trojanerkrigen, som helten og antihelten Agamemnon. I *Illiaden* er den greske flåten under kommando av Agamemnon, bror av den bedratte Menelaos. Agamemnon, hans kone Clytaimnestras og hans barn Orestes og Elektras historie går igjen i ulike varianter i tragediene. Til og med den tapende parten i trojanerkrigene får sin egen tragedie med *Trojanerinnene* av Evripides. I dag har vi begreper som ”gjenbruk” og ”intertekstualitet” som kan beskrive noe av det samme forholdet mellom ulike tekster. Poenget er at originalitet var fremmed for grekerne i den betydning vi legger i begrepet etter romantikken.

Det er en direkte innholdsmessig kontinuitet fra eposet til tragedien ved at begge genre bruker den samme mytekretsen, spunnet rundt noen få helter og deres familier, som materiale. Likevel er det ulikheter i hvordan dette stoffet behandles. Tragedien gir dikteren rom for en selvstendig behandling av innholdet. Det er blitt lov til å lage sin versjon av historien, mener Wise:

For as long as stories function as collective memory, writes Albert Bates Lord, deliberate changes in the telling of them would be counterproductive, even dangerous to the survival of the tradition: oral bards accordingly always look on innovative interpretations or alterations as “wrong or awkward, or....a ‘mistake’”(Lord 1960, page 130). As Lord go on to suggest, it is only in a literate context that conscious changes and departures are felt to be “right” and desirable. Thus, in what must have seemed a radical departure from the long-established rules

of storytelling, the dramatist began to change the epic stories to suit their own personal intentions. (Wise, 1998, side 60)

Det er verd å merke seg at Wise sier *bevisst intensjon* om forandring av myten. Det er jo ikke slik at stoffet ikke endret seg i det hele tatt i en muntlig fortellertradisjon. Kulturelle behov for hva som er verd lagring styrer innholdet. I en muntlig kultur har man ikke ”råd” til å ta vare på alt, det er faktisk et skriftspråklig fenomen å ta med seg all kunnskap videre. Men denne endringen av innholdet skjer ikke på grunn av individuell intensjon, men ut fra kollektive behov som ikke nødvendigvis ligger på et bevisst plan. Det er her det skjer en endring etter innføringen av skriftspråket. Et individ kan stille kritiske spørsmål til tradisjonen på en helt ny måte.

Faste formler

Milman Parry⁸ viser i sin bok at mesteparten av de homeriske eposene var satt sammen av faste formler. De faste formlene var nedarvete fraser som vi i dag kanskje ville kalle klisjeer. Det er den utstrakte bruken av faste formler som gjør at man gjenkjenner en nedskrevet fortelling som muntlig tradert. Eksempler på faste formler fra Iliaden kan være ”den rådsnare Odyssevs” for helten Odyssevs, ”de stavnkrumme snekker” for båt, ”de blanke glitrende plater” for brynje, ”den armhvite Hera” for gudinnen Hera, eller ”den rosenfingrede Aurora” for morgenrøden. Formlene er i seg selv en *mnemoteknikk*, eller husketeknikk. Mottakeren kjenner formelen fra før og har bildet allerede ”inne” på lager. Slik vekkes gjenkjennelse og det gjør at eposets vev kan huskes. Formlene gir støttepunkter i hukommelsen.

Hos oss i dag, som er skriftlig kulturelle, blir faste formler kalt banaliteter og klisjeer og bruk av klisjeer er dårlig ansett, bortsett fra i populærkultur. Vårt syn på dikterens virksomhet er preget av romantikkens krav om originalitet i kunsten. Men i en muntlig kultur må kunnskapen hele tiden gjentaes for å bli bevart i den individuelle og den kulturelle hukommelsen. Bruken av faste formler som hele tiden blir gjentatt er en form for effektiv administrasjon av kunnskap og hukommelse. ”I en talspråklig kultur måtte den en gang

⁸ Milman Parrys banebrytende undersøkelse av det homeriske formelspråket er dokumentert i *L'epithète traditionnelle dans Homère* fra 1928. ”Fra mellomkrigstiden har det vært forsket ivrig i muntlig litteratur og muntlige tradisjoner. Utgangspunktet har vært de amerikanske litteraturforskerne Milman Parry og A.B. Lordes undersøkelser av homeriske og serbokroatisk heltediktning. Arbeidet deres har vært konsentrert om stilistiske spørsmål, særlig de gjentakelser som preger både Homer og serbokroatisk epos, og deres analyser av formelspråk og skjematisk handlingsforløp fikk dem til å hevde at all muntlig komponert diktning var av samme art – og til å forklare de felles egenskaper ut fra komposisjonsvilkårene.” (Verdens litteraturhistorie, Oslo, 1985.)

förvärvade kunskapen ständigt upprepas, annars går den förlorad: fasta, formelartade tankemönstre var nödvändiga för visdom och effektiv administrasjon.” (Ong, 1982, side 37.)

Bruken av faste formler avtar i tragedien. Det er ikke lenger så stort behov for dem som mnemoteknikk. Selvfølgelig er tragediens form så mye kortere og mer konsentrert i forhold tid, rom og persongalleri enn eposet, at innholdet ikke har vært en utfordring å huske for grekerne som kunne dette bedre enn oss. Det er imidlertid et felles trekk for mange kulturer at overgangen fra muntlig til skriftlig kultur medfører at de faste formlene blir borte.⁹

Topos

Det greske eposet er ikke bare preget av faste formler, det har også, som andre muntlig kulturelle fortellinger, faste temaer. Scholes og Kellogg foretrekker å bruke den greske betegnelsen *topos* for tema. Den enkle konkrete betydningen er *sted*, men det blir tidlig brukt overført eller metaforisk som *tema* eller *motiv*. I eposet ble de ulike *topoi* kjedet sammen. Siden disse *topoi* var bestemt av tradisjonen, var disse også velkjente for tilhørerne, ikke bare for sangeren eller *rapsoden*, fortelleren.

Eposet er satt sammen av faste formler og kjente *topoi*, det vil si at selv om publikum fikk en fremføring av et ”nytt” diktverk, så er de delene diktet er satt sammen av, kjent fra før. Denne gjenkjennelsen var en forutsetning for at så store mengder med stoff kunne lagres i hukommelsen. Jeg vil anta at en undersøkelse ville finne en synkende grad i bruken av faste formler og *topoi* fra Homer, gjennom Aiskylos til Evripides, fordi den muntlig kulturelle tradisjonen svinner i denne perioden og skriftkulturen får et sterkere fotfeste. En kjede av *topoi* kan utgjøre en myte. Et *plot*, oversatt til *handling* eller *intrige* på norsk, er en representasjon eller illustrasjon av myten.

⁹ På et område er bruken av faste formler slående i dag, nemlig i sportsreportasjer. ”Sjarmtrollet fra Rakkestad”, ”Nannestad-kjempen”, ”Ullensakers store sønn”, ”ungjenta fra Vestfossen.”. Sportsreporterne i radio og på TV leder an og setter tonen, så kan vi lese om det i avisene etterpå. Jeg mener dette er et tydelig eksempel på Ongs påstand om at vi lever i ”den andre muntligheten” fordi de faste formlene florerer i daglig kommunikasjon, nettopp på grunn av mediene. Men en stor forskjell på den første og den andre muntligheten må være at der de mytiske heltene i gresk antikk skulle brenne seg inn i minnet, er gjennomstrømmningen av informasjon så stor hos oss, at ”ungjenta fra Vestfossen” blir fortrent av en annen etter et par sesonger. Hvor lenge vil vi huske henne? Vi husker i hvert fall at Oddvar Brå brakk staven.

Like the *topos* on one hand and the whole song on the other, the myth consists of two basic aspects of narrative meaning: the *representation* of the external world (motif) and the *illustration* of what we can think of as ideas and concepts (theme).

The representational aspect of the myth is plot; its illustrative aspect, like that of the *topos* and whole song is *theme*. (Scholes og Kellogg, 1966, side 28)

Scholes og Kellogg hevder at det er den illustrerende siden av eposet, altså ide-innholdet eller konseptet, som legger grunnlaget for bruken av *allegorier* i gresk filosofi. At Platon angriper ditekunsten, skal jeg komme inn på senere i oppgaven. Men her kan bare nevnes at Platons dype ambivalens overfor ditekunsten også kan være knyttet til bruken av allegorier. Dette kan illustrere den dype gjeld den greske filosofien, ikke minst Platon, står i til diktningen.

I eposet smelter ”hellig” myte, det vil si en hendelse som har skjedd utenfor denne verden, og som fyller tilhøreren med *age*, sammen med hendelser utført av mennesker i denne verden.

Disse verdslige begivenhetene kan være historiske eller fantastiske. Denne sammensmeltningen av mythos og det dagsaktuelle finner vi også i tragedien. Aiskylos’ *Perserne* er et godt eksempel. Her bruker Aiskylos sine erfaringer fra krigen mot perserne kombinert med den mytiske heltetradisjonen.

Den muntlig kulturelle måten å dikte på svinner gradvis bort med bruken av skriftspråket. Det betyr ikke at alle elementene som eposet veves sammen av blir brått borte. Men selve veven, det rapsodiske forvinner helt og dukker først opp igjen i enklere varianter i perioder med sterk muntlig dominans, som for eksempel i eventyrene, i Rolandskvadet eller i den norrøne skaldediktningen. Dette sporet skal jeg ikke følge videre, siden det faller utenfor denne oppgavens grenser.

Jeg vil hevde at det muntlige eposet føres videre i to retninger: i *dramaet* og i *retorikken*. Innholdsmessig tar tragedien opp i seg og viderefører mythos, som jo Aristoteles sier er tragediens sjel. Retorikken bringer videre kunnskap om den muntlige fremstillingsformen. Solon er et godt eksempel på hvor flytende overgangen mellom politikk, diktning og retorikk har vært i gresk antikk. En del av Solons taler er bevart fordi han skrev dem ned, han behersket altså skriftspråk. Talene er på versemål og det fortelles at han også kunne improvisere taler på vers. Solon var først og fremst politiker og statsbygger, men han var også en dreven dikter og en dyktig retoriker. Denne siden av diktningen, som er knyttet til

maktutøvelse i samfunnet, blir videreført av retorikken. Aristoteles skriver, som sagt, to lærebøker, en i retorikk og en i dramaturgi – det er i hovedsak han som bringer restene av den muntlig kulturelle formidlingskunnskap, i form av teoretisk refleksjon, videre til oss. Og dette var mulig fordi han er skriftkulturell.

Flate karakterer

Et annet tydelig trekk ved muntligkulturell fortelling er *flate karakterer*. En flat karakter er todimensjonal, du kan se den tydelig, men den har ingen dybde. Karakteren er preget av at den uttrykker seg gjennom handling, ikke gjennom et indre liv. Det betyr ikke at karakteren ikke kan ha en viss psykologi, men denne kommer til uttrykk i et allment perspektiv. Dette løfter eposet opp på et annet plan og gir hendelsene et universelt perspektiv. Den motsatte bevegelsen skjer i gresk drama fra Aiskylos til Evripides, en begynnende individualisering kommer til syne i dypere karakterer med mer kompleks psykologi. En av de tydeligste forskjellene mellom eposet og tragedien er nettopp karakterene. De flate karakterene hos Homer utvikler seg, blir dypere med et rikere indre liv i tragediene. (Jeg går nærmere inn på denne utviklingen lenger nede.)

Iliaden handler om helten Akillevs vrede. Det sies i første linje i diktet hva som er essensen av sangen.

Syng, gudinne, om vreden som tok Peleiden Akillevs
svanger med død for akaernes menn og med talløse sorger.
Mangen heltesjæl sendte den ned til Hades og gjorde
kroppen til føde for hunder og flokker av rovgriske fugler.
Saaledes var det Zevs, den allmægtiges vilje blev fuldbragt
straks fra den dag da striden brøt ut og tvedragten skilte
hærkongen, Atrev's mægtige søn, og den stolte Akillevs. (Homer 1920, side 1)

Hvorfor ble han så sint, hva ble konsekvensene av sinnet og hvordan ble vreden stillet? Det er fabelens kjerne i Iliaden. Men Akillevs vrede er mer enn et enkelt menneskes sinne, det er et universelt sinne, alle menneskers sinne. Vi går aldri "inn i" Akillevs indre refleksjon. Hvis det skal reflekteres over vreden, så kommer en gud inn og taler til ham og til oss. Som i høydepunktet i Akillevs krangel med Agamemnon, da han blir grepet av tvil: skal Akillevs drepe kongen eller beherske seg? Da kommer gudinnen Athene og synliggjør denne tvilen. Homer lar heller en gud vise tvilen, enn å gå inn i personens indre.

I Sofokles *Kong Oidipus* spiller tvilen seg ut i Oidipus' indre. Stykket rommer hans vei fra det innsiktsløse til full innsikt om seg selv og konsekvensene av egne handlinger. Denne erkjennelsen får store følger for ham selv og for etterslekten. Han ser sannheten om seg selv og som straff blinder han seg selv. Hans fall er totalt og følgene stopper ikke ved ham, men følger hans etterkommere. Et indre liv, som er brakt frem til selverkjennelse og refleksjonen, deles med andre i dramaets form. Denne måten å reflektere over eget jeg på er ukjent i kulturer som er rent muntlige og er i følge Ong og Havelock helt avhengig av bruken av skriftspråk.

En flat karakter betyr ikke at den er uten indre liv, men dette indre livet blir hevet opp på et allmenngyldig plan, slik at det er større enn et enkelt menneskes indre liv. Og det vises gjennomgående på et ytre plan. Scholes og Kellogg kaller slike flate karakterer *monolittiske*, de blir som "hugget i stein": "This is another order of characterization, monolithic and stark, but as impressive in its way as the Druid stones of Wessex". (Scholes og Kellogg, 1966, side 163.) Denne effekten kommer først og fremst fra enkelheten som karakteren fremstilles med. Karakteren kan ha mange roller eller funksjoner og vise ulike egenskaper og sider, men hovedtrekket endrer seg ikke. Odyssevs er "den rådsnare", enten han er ektemann, elsker, far, sønn, kriger, oppdager, forteller, atlet, lidende, triumfator eller konge. Gjennom alle disse forskjellige rollene forblir Odyssevs "den rådsnare".

Man kan tenke seg inn i en situasjonen der man aldri kan gå tilbake i et dikt, aldri sjekke om det man husker er korrekt, men bare lytte til fortellingen og så huske den. Da er det enkle, forutsigbare og gjenkjennelige avgjørende for å forstå og huske stoffet. Scholes og Kellogg viser at de flate karakterene er nettopp et av kjennetegnene på at vi har med muntlig kulturell diktning å gjøre: "Character in primitiv stories are invariable "flat", "static", and quite "opaque". The very recurring epithets of formulaic narrative are signs of flatness in characterization." (Scholes og Kellogg, 1966, side 164.)

Litteratur har som oftest dype karakterer, fulle av indre liv, tanker, tvil og tro. Det skrevne ordet skaper genre som gir rom for fordypning og man trenger ikke holde fast ved karakterens hovedtrekk på samme måte som i muntlig fortelling. Flate karakterer har levd videre i europeisk tradisjon i "folkelig" diktning som i skillingsviser og eventyr. I dag har flate

karakterer en renessanse i tegneserier og TV serier.¹⁰ Den utbredelse disse genrene har forteller, i følge Walter Ong og Marshall McLuhan¹¹, om at vår kultur i dag har fått tilbake sterkere drag av muntlighet gjennom de elektroniske mediene.

Fortelling er handling

En fortelling er en beskrivelse av et hendelsesforløp. I *Poetikken* poengterer Aristoteles at handlingen er tragediens kjerne: ”For tragedien er etterligning, ikke av mennesker, men av handling og liv, og av lykke og ulykke, for også lykke og ulykke er handling, og målet er en handling.” (Aristoteles, 2004, side 32) Her minner Aristoteles om det universelle som jeg beskrev ovenfor. Det er ikke bare det enkelte menneske det er tale om, men det som er felles for oss mennesker. Det enkelte peker hen mot det allmenne.

Eposet er konsentrert handlig, sannsynligvis fordi handling er lett å se for det indre øyet og dermed også lett å huske. Det som skulle overleveres til neste generasjon, måtte settes inn i hendelsesforløp, slik at tilhørerne kunne se det for seg og dermed huske det. Alt det som det var viktig å huske for kulturell overlevelse, måtte formidles gjennom hendelsesforløp. Derfor ble fakta puttet inn i handlingen i eposet. Når jeg leser *Iliaden* eller *Odysseen*, legger jeg ikke merke til alle faktaopplysningene, hvis jeg ikke ser spesielt etter dem. Som et eksempel på hvordan fakta blir satt inn i hendelsesforløp, har jeg valgt avsnitt fra *Iliaden*, i P. Østbyes oversettelse. Hvilke fakta ligger gjemt i teksten? Dette er begynnelsen på tredje sang:

Da de var fylket til kamp, hvert folk av de førende fyrster,
stormet de larmende troer av sted som skrikende fugler.
Saaledes lyder en tranefloks skrik fra himmelens høyder
naar de har flyktet fra vinterens storm og evige regnskyl.
Skrikende spiler de vingen og flyr til Okeanos' strømme
bringende død og forderv over mænd av pygmaiernes dvergfolk.
Straks når morgenen gryr gaar de frem til de blodige kampe.
Men de akaiiske mænd gikk tyst og brændte av kamplyst.
Kraftig at verne hverandre i kamp var al deres higen.

¹⁰ Karakterene i såpeoperaen er uforanderlige. Derfor kan man se episode 2 av *Dynastiet* og så hoppe til episode 200 og likevel kjenne igjen Crystle og Blake. De er uforandret til tross for at de har gått gjennom utrolige hendelser.

¹¹ Marshall McLuhan tar opp spørsmål om forholdet mellom innholdet i kommunikasjonen og mediet som blir brukt i de to bøkene: *The Gutenberg Galaxy* (1962), *The Medium is the Message* (1967) Hans teori om at selve mediet, kommunikasjonsteknologien er med på å forme budskapet skapte stor diskusjon på 70, 80 og 90 tallet. I dag er hans tanker mindre kontroversielle.

Likesom Notos kan sænke på fjeld den tætteste taake –
gjæterne liker den ei; for en tyv er den bedre enn natten –
bare så langt som man kaster en sten, kan man skimte på vidden,
saaledes steg under mændenes fot en hvirvlende støvsky
op da de stormet av sted, og de ilte i hast over sletten. (Illiaden, 1920, side....)

Dette avsnittet beskriver trojanernes (troere) og grekernes (akaiere) tropper som går inn til et slag. Hovedpoenget er vel deres ulike måter å forberede seg til kampen på, og det har med krigskunst å gjøre. Men i tillegg er hendelsen ispedd faktaopplysninger som brukes som metaforer. Det er om at tranene er trekkfugler som flyr sydover om vinteren, over havet til Afrika, til pygmeenes land. Vi får altså vite at i Afrikas indre lever det et folkeslag som er små av vekst. Det er om tåke på fjellet og om hva tåke betyr for gjetere og for tyver. Hvis vi skulle regne opp hvilke fag som vi opererer med i dag som er berørt i dette avsnittet, så er det ganske mange. Krigskunst er opplagt, fortellingen dreier seg om to stridende grupper på vei mot et slag. I de ulike måtene grekerne og trojanerne gjør dette på, ligger det et moralsk perspektiv, så la oss si at det er opplagt om krigskunst og det har etiske perspektiver. I tillegg kommer geografi, siden vi får vite hvordan vi kommer til Afrika, etnografi, siden det opplyses om pygmeene i Afrika, zoologi, siden vi får vite om tranenes trekkmonster, religion, siden det dreier seg om diverse makter som finnes i verden, kriminologi, siden vi får vite noe om hva tyver liker, metrologi, siden vi hører meget om tåke, og jordbruk, siden vi får vite noe om gjeting av dyr.

Poenget her er å se et eksempel på hvilken mengde fakta som ligger gjemt i tekstens handlingsforløp i det muntlige eposet. Dette er en form for tradering som fungerte pedagogisk og det bekrefter eposets opplærende funksjon. At kjernen i fortellingen er handling, er felles for epos og tragedie. Dette er i kontrast til andre deler av den poetiske tradisjonen i Hellas. I eposet fortelles det om handlingen som utspiller seg, mens i tragedien utspiller handlingen seg foran publikums øyne. Det er nytt. Denne utageringen av handlingen er det som kjennetegner teater.

Spesialisering

De homeriske eposene er laget lenge før kunnskapen ble delt i ulike fagdisipliner vi har i dag. Overgangen til skriftkultur er en forutsetning for den oppsplittelse i ulike fagområder vi ser begynnelsen på i den greske antikken. Disse fagområdene er avhengig av teoretiske

spekulasjoner som har abstraksjon og analyse som ingredienser. Aristoteles lærebøker i retorikk og dramaturgi er tegn på at denne oppsplittingen i fagdisipliner er i ferd med å skje. I muntlig kultur har man liten grad av evne til abstrakt tenkning, for abstraksjon er avhengig av skriftspråkteknologi. Dette kommer jeg nærmere innpå nedenfor, jeg må bare her presisere at jeg ikke ser dette som en utvikling fra et lavt til et høyere kulturelt nivå. Tvert i mot finnes det mange avanserte trekk ved det muntlige eposet som forsvinner i skriftlig kulturer. Jeg ser etter likheter og forskjeller og forsøker å forstå hvordan forskjellene viser seg.

Før skriftspråket ble tatt i bruk av større deler av den greske befolkningen, forble all kunnskap samlet i fortellingen. Undervisningen ble utført av fortellerne, eller rapsodene. De var generalister og hadde som mål å skape generalister. Sofistene blir kalt de første lærerne i gresk antikk etter at skriftspråket er innført. De var filosofer og spesialister i retorikk. Sofistene var de første som tok betaling for undervisning og både Sokrates og Platon kritiserte sofistene og deres praksis. De greske eposene var pedagogiske virkemidler. Hvordan Platon og Aristoteles forholder seg til eposet og senere tragedien som utdanning i det atenske samfunnet kommer jeg tilbake til nedenfor.

En verden uten verbet ”å være”

Den grammatiske termen for ”å være” er *copula*. Copula forekommer bare i russisk, gresk og latin og de språk som er utviklet fra disse tre språkene. ”Å være” dukker opp sent i språkutviklingen i alle disse tre språkgruppene: Lyons sier i sin bok *Introduction to Theoretical Linguistics* (Cambridge 1968) om grammatikk: “Even in the Indo-European languages the copulative function of the verb ‘to be’ appears to be of secondary development.” (Lyons 1968, side 322) ’Å være’ er et verb uten innhold, det handlende elementet ligger i verbet det er knyttet til – direkte eller indirekte. Passive verb er egen grammatisk kategori.

In other words, ‘to be’ is not itself a constituent of deep structure, but a semantically-empty ‘dummy verb’ generated by the grammatical rules of Russian, Greek and Latin for the specification of certain distinctions (usually ‘carried’ by the verb) when there is no other verbal element to carry these distinctions. (Lyons, 1968, side 323).

På gresk kommer ”å være” sent i vanlig bruk. Havelock hevder at i eposet brukes ikke ”å være” i originalteksten og at dramaet bruker det i liten grad. Fordi vi i dag, i språk som er

utviklet fra latin, gresk eller russisk, er helt avhengige av å bruke ”å være” fullt ut, er det umulig å oversette de greske eposene i eksakt forstand. Den greske tragedien tar over eposets språkdrakt med liten bruk av ”å være”. Men Platon bruker ”å være” fullt ut og det er derfor meget lettere å oversette Platon enn epos og tragedie, sier Havelock.

Havelock viser i ”*The Muse Learns to Write*”(1986) hvor lite dekkende våre oversettelser av de homeriske epos og tragediene er fordi vi bruker verbet ”å være” og dermed mister et sterkt dynamisk, handlende element. Han gir oss flere eksempler.

Such examples could be multiplied a hundredfold. They demonstrate that classic orality is untranslatable. It is far easier to translate Plato. The propositional idiom with the copula which we continually fall into is precisely what Plato wished the Greek language to be converted to, and he spent his entire writing life trying to do this. When he turns against poetry it is precisely its dynamism, its fluidity, its concreteness, its particularity that he deplores. He could not have reached the point of deploring it if he had not become a literate himself. (Havelock, 1986, side 96)

Bruken av ”jeg er” eller ”å være” gir rom for selvrefleksjon. I følge Lurias undersøkelser fra analfabeters språk i Sovjet på 1930- tallet, er selvrefleksjon i vår forstand ikke til stede i muntlige kulturer. Jeg skriver mer om Lurias forskning nedenfor.

Er den økende graden av bruken av ”å være” i gresk språk knyttet til at skriftspråket vinner terreng i det greske samfunnet? Vi kan, i følge Havelock, se en klar linje fra at ”å være” ikke er brukt hos Homer til at det er i full bruk hos Platon. Hjelpeverbet ”å være” er altså refleksivt og åpner for selvrefleksjon og abstrakt tenkning. På hvilken måte henger et reflekterende forhold til jeget sammen med utviklingen av tragedien som form? I følge Else er et av elementene som Thespiis tilfører tragedien nettopp protagonistens presentasjon av seg selv. Og denne presentasjonen av jeget er noe helt nytt i gresk kultur som kan ses i sammenheng med begynnende bruk av ”å være”.

Tragedy did not begin as a transposition of epic material into dramatic form, complete with debate, conflict, battle; it began as a selfpresentation of a single epic hero. Not of the hero's actions; that comes later. And not simply of the hero himself either, as a person: a study of his character or his thoughts and feelings. But it was a selfpresentation none the less, of the hero's situation, his fate. (Else, 1965, side 65)

Det er viktig at Else påpeker at selvpresentasjonen ligger på et forholdsvis universelt plan. Det er situasjonen og skjebnen som står i sentrum. Else kan for meget om gresk kultur til å påstå at helten ville si : ”Jeg er”. Selv om Else har rett i at denne selvpresentasjonen er en overgang fra eposet mot dramaet, så er det vanskelig å ta stilling til det fordi vi vet lite om hva de tidligste tragediene inneholdt. Ifølge Havelock er det altså i de greske dramaene vi ser de første eksemplene på utstrakt bruk av verbet ”å være”. Men fortsatt er ”å være” knyttet til muntlig kulturell tenkemåte.

Greek drama offers no propositions, beliefs, or programmed doctrines in stile of a Dante (still more of a Milton) but an expressive dynamism whether in word or thought. It is difficult to find an instance of a conceptual subject attached to a conceptual predicate by the copula “is” anywhere in the plays. The verb “to be”, if it is used, still functions preferably in its oral dynamic dimension, signifying presence, power, situational status, and the like. (Havelock, 1986, side 94.)

Så selv om skriftspråket med copula er tatt i bruk, henger den muntlige broken igjen i lang tid. Tragedien er et møtepunkt mellom muntlig og skriftlig form for formidling.

La oss lage et tilfeldig eksempel for å oppleve hvor annerledes vi ville uttrykke oss uten copula. Jeg ønsker å si noe om : ”Jeg er på vei hjem i sommernatten. Klokken er to og det er mørkt, men nå er jeg snart fremme”. Hvordan kunne jeg si dette uten å bruke verbet ”å være”? Jeg kunne si noe slikt som: ”Veien kommer meg i møte. Foten finner stien. Fløyelsmørket favner hjemmet, langt der fremme.....” Noe sånt? Hvis jeg prøver å beskrive noe uten copula, finner språket mitt en helt annen rytme. Jeg vil benytte helt andre måter å formulere meg på. Jeg blir avhengig av å bruke metaforer og allegorier, og alle ting blir aktive, handlende, som for eksempel: ”Veien kommer meg i møte” i stedet for å si ”Jeg er på vei”. Veien blir handlende, ikke bare jeget. Når døde ting får liv og blir aktive i bilder, kaller vi dette for poetisk.

Dette har sammenheng med det som kalles den ”høye” stilen som vi finner hos Homer, men i synkende grad i tragediene. Denne stilen kommer selvfølgelig også fra innholdet. Heltene og gudene står over vårt daglige liv og dette kommer tilsyne også i språket. Aristoteles sier at et av eposets kjennetegn er et opphøyet språk, mens tragedien har et språk som ligger nærmere

det hverdagslige. Det mnemotekniske i gjentakelsene og de faste formlene bidrar også til det opphøyete i eposet. Men den poetiske stilen blir forsterket ved at alt lever, handler, ingen ting står stille. Øyeblikket er ikke frosset, det beveger seg.

Den ”høye” stilen svinner gradvis fra Aiskylos til Evripides. Den er tilstede hos Aiskylos, men når vi kommer til Evripides, er språket blitt mer hverdagslig, selv om vi i dag har gått meget lenger i å hverdagsliggjøre secenespråket. For Aristoteles er et opphøy, eller forskjønnnet språk er av kjennetegnene ved tragedien:

En tragedie er altså en efterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnnet språk, forskjønnnet på forskjellig måte i efterligningens forskjellige deler, en efterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende efterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnstemninger til. (Aristoteles, 2004, side 30.)

De forskjellige formene for språklig etterligning Aristoteles her snakker om, viser både til forskjell mellom tragedie og epos og at tragedien bruker mange verseformer med ulike rytmer.

Det er flere henvisninger til vanlige menneskers liv hos Evripides og karakterene fremtrer i større grad som vanlige mennesker. Dette forsterkes av en økende grad av bruken av ”å være” i språket. ”Å være” holder tiden fast, fryser øyeblikket, og da forlater vi den muntligkulturelle flytende tiden hvor alt er handling. Refleksjon og fornuft vinner terreng. Etter Sofokles, sier Havelock, har vi erstattet handling i språket med fakta.¹² I det greske dramaet er, i følge Havelock, copula nesten ikke til stede, og det kan forstås som et tegn på at dramaet er en forlengelse av det muntlig eposet. Skriftspråket blir tatt i bruk over tid. Tragedien er en genre som oppstår i overgangen mellom muntlig og skriftlig kultur.

¹² I noen sammenhenger blir fakta opphopningen nesten parodisk i mangel på sammenheng og logikk. Tenk hvordan emner blir lagt frem i dag. I kort formulerte punkter (såkalt bulletpoints), mangler jo ofte verb overhodet, det er rene oppramsninger av fakta, ofte uten å vise til noen indre sammenheng mellom de ulike faktaene. I næringslivet har jeg sett, (og det er faktisk *sett*, fordi det blir presentert i lysark eller powerpoint), utallige slike meningsløse faktafremleggelser.

Fortellingen som pedagogikk

Eposet var det muntlige greske samfunnets læringsverktøy. Fortellingen skulle ikke gi dybdekunnskap, i for eksempel hvordan man styrer en båt, men generell kunnskap, en slags allmenndannelse. Dette var før kunnskapen ble delt opp i ulike disipliner, bortsett fra praktisk kunnskap. En skomaker kunne lage sko, en skipper kunne styre en båt, en gjeter visste hvordan man passer på dyra, dette lærte de gjennom praktisk opplæring. Men teoretisk kunnskap var ikke splittet i ulike fag. Opplæring foregikk gjennom å se, høre, studere forbilder, kopiere dem og gjennom å høre fortellingene. Fortellingen favnet ”det hele” og lærte det videre til neste generasjon. En viktig virksomhet var derfor å fortelle, gjenta, sitere og gjenfortelle. Og den som skulle bære kunnskapen videre med seg, måtte ha en god hukommelse. Hukommelsens rolle kommer jeg inn på nedenfor.

Utgangspunktet er at eposet tok vare på hele den kunnskapen som skulle videreføres til neste generasjon. Med kunnskap mener jeg, som nevnt tidligere, ikke bare det vi i dag ser som intellektuell kunnskap, men det kulturen selv forholder seg til som nødvendig å bringe videre. Da er kunnskap også deler av kulturen som ikke lenger er oppe i den dagklare bevisstheten hos individene, men grunnleggende antakelser som har sunket ned i bevisstheten og blitt til det som kalles taus kunnskap. Taus kunnskap formidles ikke direkte gjennom rasjonell tale. Men historiefortelling egner seg til fremhenting av taus kunnskap. Fortellingen bærer mange lag av informasjon med seg og er nettopp egnet for å formidle og bearbeide lag av kulturen som ikke er umiddelbart tilgjengelig.¹³ Ifølge Havelocks lesning av Platon hadde eposet et monopol på det pedagogiske området frem til skriftspråket ble innført. Etter innføringen av skriften splittes kunnskapsuniverset etter hvert opp i ulike felt.

Kulturell betydning

Et fellestrekk for eposet og tragedien er at de begge har hatt en stor betydning i samtiden. Begge ble også sett på som offentlig anliggende. Begge former for diktning ble knyttet til religiøse fester eller festivaler, og begge formene fikk sine konkurranser. Det kan ikke være tvil om at grekerne tilla eposet og tragedien stor vekt. Synnøve des Bouvrie er i sin bok *Women in Greek Tragedy* (1990) inne på at det kan ha vært en plikt for borgerne å gå i teatret,

¹³ I mitt daglige arbeide hjelper jeg bedrifter med å kartlegge og bearbeide kultur. Vi bruker historiefortelling som metode fordi det er ingen bedre måte å få tak i de skjulte delene av kulturen på. Resultatene er ofte overraskende også for de som lever inne i bedriftskulturen.

ikke bare en rett. Den kulturelle betydningen som eposet og senere tragedien har hatt kan ikke undervurderes, mener des Bouvrie.

An important working hypothesis is that Ancient tragedy as opposed to modern theatre was not just entertainment, but an element in the activity of creating and recreating culture, an instrument of 'symbolism' in an anthropological sense. Another assumption will be that, however creative and innovative individuals may be, they are captured within the horizons of their culture, and will inevitably contribute to continuing that culture. (des Bouvrie, 1990, side 33)

Jeg deler des Bouvries syn på at individene styres av kulturelle sammenhenger. Og at vi bevisst eller ubevisst deltar i å skape og gjenskape kulturen. Hvis vi kan definere ritualer som kulturelle ritualer, ikke bare som religiøse ritualer, er det klart at fremføringen av både eposet og tragedien er ritualer. Jeg stusser over at des Bouvrie ikke ser at teatret kan ha en liknende kulturell funksjon i dag og kaller det "bare underholdning". Det er å undervurdere vår tids kulturelle uttrykk, men jeg tror hun har et stort poeng i at behovet for tragedie ikke nødvendigvis har vært noe individuelt behov, men et kulturelt behov.

Tragedien som tekst

En stor forskjell mellom eposet og tragedien er rett og slett at eposet er komponert i muntlig form og tragedien er i utgangspunktet nedskrevet. Jeg er på det rene med at det hersker uenighet om dette. Jon Nygaard hevder at tragediens tekst *ikke* var nedtegnet i utgangspunktet. I kapitlet "Tekst" og teater. Tragedien og komediens overlevering" i boka *Teatrets historie i Europa*, del 1, skriver Nygaard:

Både den greske tragedien og komedien eksisterte opprinnelig bare som oppførte verk – og ikke som tekster. De tekstene som vi kjenner i ettertid har derfor ikke opphav i noe "original" - manus fra Aiskylos, Sofokles eller Evripides. De bygger alle på ulike avskrifter som i utgangspunktet var ganske upresise. (Nygaard, 1995, side 60)

Det er selvfølgelig riktig at de versjonene vi i dag har av tragediene ikke er originaltekster. En annen sak er om tragediene i utgangspunktet først var tekst eller oppførelse, slik Nygaard her hevder. Hvis tekstene til "de tre store" ikke var nedskrevet før oppførelsen, så skulle jeg gjerne vite resonnement og kilder han kan referere til her. Kan det være at han bygger på Aristoteles uttalelse om at tragedien oppsto ved improvisasjon? For det første sier Aristoteles

at det var improvisasjon til å begynne med, altså i det jeg ser som overgang fra epos til tragedie. Da var rapsoden og koret fortsatt preget av muntligkulturell fortellerkunst. Den var jo en form for improvisasjon i muntlig formidling. Men at tragediene fra Aiskylos tid ikke skulle være nedskrevet er det vel ingen spesiell grunn til? Skriftspråket var innført for to hundre år siden. Homer skrev, Solon skrev og på Aiskylos tid begynte skriftspråket å bli allment utbredt. Wise har et godt poeng i at på vasemaleriene gjenkjenner man dikteren i dramaopptrinn ved at denne holder i teksten, i manus rett og slett. Men hvis Nygaard har kilder som sier at Aiskylos, Sofokles og Evripides hadde stykket i hodet og lærte det til de andre skuespillerne og koret ved å resitere, så ville det si at den muntlige kulturen og dens praksiser hadde holdt seg meget lenger enn Havelock og Ong hevder. For meg virker det logisk at selve nedtegnelsen av fortellingens tekst er et viktig element i tragediens fødsel. Scholes og Kellog hevder at tragedien var den første litterære genre.

Aristofanes tegner flere portretter av samtidige diktere i sine komedier. I *Halløj i Thesmoforiet*, dansk utgave fra 2000, beskriver slaven til dikteren Agathon sin herres arbeide:

Thi skuespil
skal tømres op fra køl til mast.
Sæt ord i spend. Pass viddet til.
Motiv og sprog skal hamres fast-

Nu pudser Agathon sit værk.
Han høvler glat hver metafor.
Gør stilen høj. Gør ånden stærk.
Poetens lidenskab er –

Dette kan jeg ikke se som beskrivelse av muntligkulturell virksomhet. Den muntligkulturelle dikteren (gjen)skapte og fremførte diktet samtidig, mens her beskriver slaven sin herre ved skrivepulten, hvordan han meisler språket til men han sitter alene for seg selv. I stykket her gjør han dette inne i huset og må ikke forstyrres!

På Aristoteles tid er det blitt vanlig å bare lese stykker. I kapittelet som handler om hvorfor tragedien er overlegen annen diktning sier han: ”Dessuten øver tragedien sin eiendommelige virkning også uten ved hjelp av bevegelse like meget som eposet, for allerede ved lesning blir

det klart hvilke kvaliteter en tragedie eier.” Og litt nedenfor: ”Videre har tragedien en høy grad av anskuelighet også når den leses, særlig på grunn av handlingen.”(Aristoteles, 2004, begge sitater, side 72.) Det er ca. to hundre år fra den første tragediekonkurranse frem til Aristoteles skriver dette. I hvilken grad de første tragediene har vært skrevet før de ble oppført er vanskelig å si. Men skriftspråket var i allmenn bruk og på Aristoteles tid var det altså ikke uvanlig å lese et stykke før man så forestillingen.

Tragediens begrensninger

Tragedien som form har satt strengere rammer for fortellingen enn hva eposet hadde. Det er først med tragedien at vi får en klar aristotelisk dramaturgi, det vil si med et samlet hendelsesforløp formet som en begynnelse, en midte, og en slutt. Eposet kan tillate seg avstikkere og komme tilbake til handlingen, tragedien må hele veien holde seg til kjernehistorien. Rapsoden kunne velge hvilken del av eposet, hvilken episode, han skulle gi til beste når han så publikum an, en tragedieoppførelse var innøvd med mange personer involvert, og gikk som planlagt, med visse variabler selvsagt, men handlingen var lagt fast og forestillingen må følge teksten slik den var innøvd. Tragedien har et klart avsluttet hendelsesforløp. Man skal kunne overskue handlingsforløpet, sier Aristoteles:

Liksom i all annen slags etterligning, en etterligning gjelder én ting, således må også fabelen, siden den er etterligning av handling, gjelde en handling, og den må være fullstendig. Og begivenhetenes enkelte deler må henge slik sammen at hvis man rokker ved en del eller fjerner den, så kommer det hele i ulage og faller fra hverandre. For det som verken ved sitt nærvær eller fravær gjør noe til saken, er ingen del av det hele. (Aristoteles, 2004, side 37.)

Det som ikke er nødvendig for handlingen hører ikke hjemme i fabelen. Og her er kravet sterkere enn i eposet, som kan tillate seg digresjoner og sidespor.

I motsetning til eposet har tragedien et begrenset persongalleri. I eposet kan det være uendelig mange personer med, de kan tilhøre bare en episode, eller de kan gå ut og inn av handlingen. Selv den vrede Akilleus som er handlingens kjerne i Illiaden forlater vi i lange partier. Så hvis rapsoden skulle velge en episode kunne han velge en hvor ikke Akilleus er med i det hele tatt. Handlingen i en tragedie blir samlet rundt noen få personer, formen har ikke plass til et virkelig stort personregister, slik eposet har. Tiden og rommet blir også samlet. Dette kravet om enhet i tid og rom ble rendyrket i frank klassisisme, men i forhold til eposet hvor

handlingen kan bevege seg fra det ene landet til det andre over årtier av tid, så er tragedien meget streng i forhold til tid og rom. Tragedien bryter altså med eposets episodiske form og samler handlingen i tid og rom rundt færre karakterer.

Karakterene forandrer seg

Jeg har ovenfor påpekt at muntligkulturell diktning først og fremst blir gjenkjent gjennom faste formler og flate karakterer. De faste formelene blir nesten borte fra tragedien, men noe er tilbake. "Det borgrike Teben" i *Antigone* av Sofokles, eller "Demeters gaver" for mat i Evripides' *Hippolytos*. Men formelene er ikke iøynefallende slik de er i eposet, mer som metaforer. Der tragedien virkelig bryter med eposet er ved å forlate de flate karakterene. Jeg har ovenfor gjort rede for hvordan karakterene gradvis fordypes fra Aiskylos til Evripides. Og dette er nytt, muntlig fortelling kjenner ikke til dype karakterer. Wise hevder at personene i tragedien også blir karakterisert gjennom måten de bruker språket på. Dette kan vi ikke se i eposet. Odyssevs og Agamemnon kan godt si det samme på ulike steder i handlingen. Og i eposet er det *en* forteller, mens i tragedien er fortellingen splittet opp i ulike karakterer og i koret og det gir rom for språklige karakteriseringer. Wise beskriver forskjellen slik:

Consider the representation of speech in the *Illiad* and the *Odyssey*. Homer's heroes are simply not characterized by their speech; or rather, if speech is a guide to personality, their personalities are virtually interchangeable. What distinguishes Agamemnon from Odysseus, or Hektor from Menelaus is not a distinctive word choice or the use of characteristic constructions or metaphors in what they say. (Wise 1998, side 28)

But in the dramas of fifth-century Greece, the accent, nuances and the social values inherent in each character's language are not only emphasized individually, but also brought into an even sharper relief through contact with the speech of other characters. (Wise, 1998, side 47)

Wise har mange gode eksempler fra tragedietekstene på hvordan personene karakteriseres gjennom språket.

Aristoteles gjentar flere ganger i *Om diktetekunsten* at tragediens viktigste element er handlingen, altså ikke karakterene, men hva de gjør. Det kan nesten se ut som om han advarer mot å legge for stor vekt på den "moderne" måten å fortelle på, gjennom karakterisering:

For tragedien er efterligning, ikke av mennesker, men av handling og liv, og av lykke og ulykke, for også lykke og ulykke er handling, og målet er handling, ikke en egenskap. I kraft

av karakterene er menneskene slik og slik, men i kraft av handlingene er menneskene lykkelige eller det motsatte. I tragedien skjer ikke handlingen for karaktertegningens skyld, men gjennom handlingen tilkjennegir også karakterene seg. (Aristoteles, side 33.)

Dette er ikke bare et syn på hva som er kjernen i dramatikk, det ligger også et menneskesyn i Aristoteles syn på handling contra karakter, nemlig at menneskets karakter viser seg, kommer tilsyne i handling.

Et åpenbart felles trekk for eposet og tragedien er stoffet de behandler, den greske mythos. Men måten de behandler stoffet på er forskjellig. Jeg har påpekt ovenfor at eposet er konserverende og fortellingens flyt gir ikke rom for å stille kritiske spørsmål. Tilhørerne lyttet, levde med og gjentok. Men tragedien behandler mytos på en helt annen måte. Jeg vil hevde at all historiefortelling bærer på moralske utsagn, fordi fortelling er handlig hvor mennesker tar valg. Disse valgene blir det ikke stilt spørsmål ved i eposet, men i tragedien blir valgene diskutert på scenen. De mest dramatiske handlingene ser man sjelden, de skjer utenfor scenen, men handlingene blir fortalt om og så diskutert, var dette riktig eller galt? Og dette er helt nytt med tragedieformen. Vi ser ikke at Antigone gravlegger sin bror, men vi ser konfrontasjonen mellom henne og Kreon hvor de kjemper om dette var riktig eller galt gjort. Disse moralske dilemmaene som tragedien viser frem, er ikke private dilemmaer, men alltid individets forhold til de gjeldene krav fellesskapet stiller til individet, som ovenfor er beskrevet som *ethos* og *nomos*.

Dialogen

En helt ny form gjør denne diskursen mulig, det er dialogen. En kjapp ordveksling som huggende drives fremover hvor et syn står steilt mot et annet. Det er replikkene til sammen som skaper meningen, hver for seg er de ganske meningsløse.

There is one poetic feature, however, that drama does not appear to have borrowed from anywhere; the stichomythia (Herington 1984:140). This rapid-fire interchange of statement and counterstatement is the epitome of the special kind of ideological debate that writing fosters. Swift but sustained dialogic exchanges between speaker was not used anywhere that we know of in predramatic poetry – and could not have been practiced in the poetic composition without the aid of writing. (Wise, 1998, side 94)

At kjappe dialoger ikke har tilhørt den muntlige fortellingens komposisjon er åpenbart. Det er vanskelig for en forteller å føre en kjapp dialog med seg selv. Det er først når fortellingen blir fordelt på flere karakterer at det er mulig.¹⁴ Ellers tar tragedien opp i seg alle de kjente måtene å bruke versemålet på.

Men stemmer det at dialogen var en helt ny form? Wise referer til Herington, som viser hvordan greske diktere foregriper dialogen. Hos Sapho finner han to eksempler på dialog i verseform. Her er ett av dem, hvor to forskjellige stemmer som taler:

(First voice:) Maidenhood, you have left me, Maidenhood where are you gone?

(Second voice) I'll not come again to you, love, I'll not come again. (Sapho oversatt hos Herington, 1985, side 56)

Vi vet ingenting om hvordan dette ble fremført, sier Herington, og teksten forligger bare i fragmenter. Det er mulig å tenke seg at teksten er blitt fremført som dialog, men man vet ikke. I alle fall er dette og et sitat til fra Sapho eksempler på at den lyriske tradisjonen foregriper tragedien også når det gjelder tragediens dialoger. Men Herington viser at dialogen som form ikke er fullt utviklet og konsekvent brukt før hos Sofokles. Hos Aiskylos snakker karakterene ikke alltid til hverandre. Ofte snakker de forbi hverandre nesten som i parallelle monologer.

Aristoteles' *Om diktekunsten* er ikke en bok om tragedien, sier Herington, det er en bok om eposet og tragedien. Det er lett å glemme, men jeg må gi ham rett, vi har vent oss til å se det som en bok om tragedien selv om den faktisk omhandler diktekunsten, både tragedie og epos.

Aristotele's *Poetics* has for long been read, by literary and dramatic critics alike, primarily for its information about *tragedy* – to such an extent that the nonspecialist and even the classical beginner may be forgiven if he needs reminding that in this book Aristotele actually discusses the *two* kinds of poetry that in his view represent “serious” (*spoudaios*) people and actions, namely, tragedy and epic. (Herington, 1985, side 134.)

Det som egentlig er merkelig, sier Herington, er at Aristoteles bare skriver om eposet, ved siden av tragedien, ikke om de andre formene for poesi som tragedien tok opp i seg. Det kan

¹⁴ Wise hevder også at det ikke er mulig å improvisere en kjapp dialog. Det stusser jeg ved, men ved nærmere ettertanke kan jeg i løpet av mine 15 år med improviserte forestillinger i Norge, Norden og internasjonalt, ikke huske å ha sett det bli gjort, så det er mulig at hun har rett.

henge sammen med at for Aristoteles var tragediens kjerne handlingen, og den er klarere i eposet enn i andre former for lyrikk.

Arven fra Homer

Aristoteles konsentrerer seg om Homer. Andre episke diktere nevner han i forbindelse med at de ikke er gode nok. "It is Homer alone who is the forrunner and evidently the modell for the best in Attic tragedy, as Aristoteles envisages it" (Herington, 1985, side 134). Men det er jo slett ikke innholdet i tragediene de henter fra Homer, det er måten han lager historien på, gjennom strukturen og ved måten personene står frem i historien. De andre dikterne referer til seg selv som fortellere, men dette avstår Homer fra. Det er personene selv som taler, og da er vi ikke langt fra det vi kaller teater. Det er skuespilleren som fremstiller en annen enn seg selv.

Homer, rosverdig i mange andre henseender, er også den eneste av de episke diktere som ikke var uvitende om hvordan dikteren selv bør forholde seg. Dikteren bør nemlig tale så lite som mulig; så lenge han selv taler, efterligner han ikke. De andre diktere opptre hele veien selv i egen person og efterligner lite og sjelden. Men Homer fører, efter en kort innledning, straks inn en mann eller en kvinne eller en annen skikkelse, og ingen karakterløse, men med sine bestemte karakterer. (Aristoteles, 200, side 65)

Det virker som om Aristoteles finner at Homers form ligger tettere opp til tragediens når personene i historien presenteres. Likhetene mellom de homeriske eposene og tragedien er så store at det kan nesten være vanskelig å se hva som var ulikt. Da må vi, som Herington anbefaler, forsøke å se diktet som fremføring – da er forskjellen mellom eposet og tragedien selvfølgelig åpenbar. Og vi må ikke glemme at selv om vi kjenner verkene som skrevne tekster, så er begge formene laget med ett mål for øyet - fremføring.

Kapittel 2

- På hvilken måte kan vi se en utvikling fra rapsode og sanger til skuespiller?

Læreren behersket kunnskapens vev.

Den som husket alt som skulle huskes og som hadde som yrke å fortelle det videre, var rapsoden. Å rapsodere betyr å veve, og det man vevet var sanger eller historier.¹⁵ Rapsoden ble også kalt sanger, siden fortellingen kunne akkompagneres av et instrument. Dette var gjerne et strengeinstrument, en lyre, derav ”lyrikk”, eller en fløyte. I norrøn tid kalte vi i Norden rapsoden for skald. Skalden var både dikter og den som fremførte diktet. Fra gresk tradisjon vet vi at rapsoden også kunne dikte, gjøre endringer i materialet og skape nye versjoner av stoffet. Etter at skriftspråket ble tatt i bruk, fremfører rapsoden en versjon av Homer som finnes i skriftlig form.

Dikterens og rapsodens funksjon som lærer i det greske samfunnet frem til Aristoteles tid er et vesentlig poeng for Havelock. At eposet var et læremiddel som inneholdt all den kunnskap som skulle overføres til neste generasjon, kan si oss noe om hvorfor tragedien ble så viktig for grekerne. Kan det være slik at tragedien innføres fordi eposet mistet sin monopolstilling som læremiddel? Er tragediens fødsel et svar på et behov for å videreføre den greske *paideia*? Else hevder at tragedien var en viktig del av styrkingen av den atenske bystatens identitet og status. Han går så langt som å si at innføringen av tragedien og senere den store by-dionysie festen i Athen var en bevisst handling fra Peisistratos i 534 f.kr. for å styrke den atenske identiteten: ”The result, in tragedy, was bringing of the heroic *pathos* from the distant past directly into the present.” (Else, 1965, side 101) Denne heroiske *pathos* er en del av den greske *mythos*. Han påpeker at den homeriske tradisjonen og den greske tragedien kan ha bidratt til å vende tap til seier i grekernes krig mot perserne, hvilket ikke er noen fjern tanke, fordi de greske eposene og tragedien inneholder svært meget om helter i krig.

I have suggested that the spirit of Athens in those years had already been shaped in part by the tragedy. But the Wars in turn were the root from which her new greatness flowered, and of its earliest fruits was Aeschylean tragedy, with its strange mixture of the tragic insight and deep confidence in the ultimate goodness of the world. (Else, 1965, side 101)

¹⁵ ”Den grekiska termen ”rapsodiera”, *rhapoidein*, ”att sy i hop sånger”, Ong, 1982, side 36

Diktningens pedagogiske funksjon er også vesentlig for å forstå Platons angrep på diktningen. Dette kommer jeg nærmere inn på nedenfor.

For å kunne bruke fortellingen til lagring av nødvendig kunnskap, måtte hukommelsen være meget god. Derfor har antikkens grekere et sterk forhold til hukommelsen. For å forstå fortellingens funksjon kulturelt i gresk antikk, må vi se på hukommelsen og dens betydning for grekerne.

Mnemosyne

Hukommelsen heter hos grekerne Mnemosyne, og hun var musenes mor. Musene var guddommelige vesener som inspirerte og hjalp dikteren og de andre kunstnerne. Det var ikke uvanlig å begynne et diktverk med å hylle, eller påkalle, Mnemosyne og hennes døtre, musene, slik Homer gjør det i åpningsordene i *Illiaden*: ”Syng gudinne...”

Det var ikke bare hukommelsen man fikk fra musene, men også den guddommelig inspirasjon. I en muntlig tradisjon er hukommelsen trenet opp på en måte som er ukjent for oss. Selv om grekerne i antikken har hatt uendelig meget bedre hukommelse generelt sett enn det vi har i dag, så har de ansett virkelig god hukommelse som en helt spesiell evne.

Det er faste formler, faste topoi og flate karakterer som gjorde at dikteren kunne dikte på ”stående fot” og at rapsoden kunne huske diktet for fremførelse. Selvfølgelig er det samme mekanisme som gjør at tilhørerne kunne klare å sitere deler av diktet etterpå, og vi vet at det gjorde grekerne hele tiden. Vi kan si at hukommelsen er fortellingens mor.

Når Platon beskriver i *Staten* hvilke evner en filosof må ha i utgangspunktet, nevner han hukommelsen som nødvendig og grunnleggende. Hvis han ikke har god hukommelse, vil følgende skje:

Ja for så vil al hans umage være spildt, og han vil ende med at hade sig selv, og den opgave han beskjeftiger sig med; følgelig kan vi ikke betrakte en glemsom person som kvalificeret for filosofi. Der må kræves en god hukommelse. (Platon, 1983, side 244)

Det var filosofene som skulle styre Platons idealstat. Derfor er det å kunne huske en forutsetning for å kunne herske: ”De må ha en god hukommelse, være standhaftige, og i det hele taget have mod og lyst til hårdt arbejde.” (Platon, 1983, side 307)

Det er nesten som om Platon bruker hukommelse der vi i dag ville sagt intelligens. Som skriftkulturelle har vi mange andre lagringsteknikker enn hukommelsen. Fordi vi ikke er avhengig av hukommelsen, trener vi den ikke opp. Noen ganger kan vi misunne en med klisterhjerne, men vi er ikke avhengig av musenes mor lenger.

Skuespillere blir ofte stilt følgende spørsmål: ”Det er noe jeg alltid har hatt lyst til å spørre skuespillere om,” den som spør senker stemmen, ”hvordan greier dere skuespillere å lære alt utenat?” Skuespilleren blir oppgitt, skuffet – tenk alt det interessante man kunne spørre en skuespiller om, og så dette evinnelige spørsmålet om å huske teksten! For nå må skuespilleren svare, som sant er: ”Det er ikke vanskelig, det går av seg selv.” Spørsmållilleren viser skuffelse. Ingen magi, ikke et mystisk knep som kan deles i all fortrolighet? Nei dessverre, ingen magi... eller kanskje? Kanskje skuespilleren praktiserer rester av en gammel kunnskap om hukommelse og fortelling som stammer fra ren muntlig kultur og som resten av samfunnet har glemt?

Hvor kommer denne forestillingen om at hukommelsen er noe magisk, et knep, et triks, fra? Vi må gå tilbake i tid til før skriftspråket taes i bruk i gresk kultur, for å se hva hukommelsen har betydd for den kulturelle overlevelsen i en muntlig kultur.

Memoreringens kunst

Frances A. Yates har skrevet hukommelsesteknikkenes historie i boka *The Art of Memory* som kom ut i 1966. At hukommelsen ble gjort til en kunst eller teknikk, tilskrives grekeren Simonides (ca. 556 – 468 f. kr.) Han var en lyrisk poet med tilnavnet ”Honningtunge”¹⁶ på grunn av de vakre bildene i diktene hans. Det Simonides lærte bort som en teknikk, må ha vært kunnskap fra den muntlige tradisjonen, sier Yates:

One can imagine that some form of the art might have been a very ancient technique used by bards and storytellers. The inventions supposedly introduced by Simonides may have been symptoms of the emergence of a more highly organised society. Poets are now to have their definite economic place; a mnemonic practised in the age of oral memory, before writing, becomes codified in rules. (Yates 1966, side 29)

¹⁶ ”the honey-tongued,” Yates, 1966, side 27

Yates nevner bare så vidt at Simonides hukommelsesteknikk, og behovet for å lage en slik teknikk har noe med skriftspråkets innføring å gjøre, men jeg tror at det er et hovedpoeng. Endringen i kommunikasjonsteknologien kan ha ført til behov for å lagre en kunnskap om hvordan man gjorde det før, en kunnskap som var i ferd med å svinne bort. Dessuten var det jo nå en mulighet til å nedtegne noe som før bare eksisterte som en levende praksis. Det er vanskelig for oss i dag å forstå hvordan disse teknikkene har fungert fordi vi ikke har en trenet hukommelse på samme måte som man har i en muntlig kultur, eller en mer muntlig kultur enn vår.

I en muntlig kultur har *hørselen* forrang fremfor synet i kommunikasjonen. Det talte ordet er lyd som tilhører tiden og rommet på en helt annen måte enn skriften. Lyden blir borte i samme øyeblikk som talen finner sted. Stemmen fyller rommet, den legger seg rundt tilhørerne, slik at den binder taler og tilhørere sammen i opplevelsen av lyden av det talte ordet. Tale og kroppsfølelse hører sammen. Talen kjennes i kroppen fordi stemmen er en del av kroppen. Lyden av stemmen skapes av resonansen i kroppen, det vibrerer. Disse vibrasjonene kjennes både av taleren og tilhørerne. Bortsett fra pusten, er stemmen det i kroppen som er sterkest knyttet til følelseslivet vårt. Og det sterkeste uttrykk for følelser gis gjennom stemmen. Vi kjenner lyden og det lyden uttrykker som fysisk vibrasjon. I en muntlig fremførelse, hos dem som virkelig kan dette, er budskapet tilstede fysisk i kroppen til taleren, slik at budskap og taler er ett. Denne sammensmeltningen mellom taler og budskap er resultatet av at teksten er internalisert, gjort til en del av, tatt opp i kropp og sinn.¹⁷

Retorikkens *actio*

Skuespilleren rendyrket denne kunnskapen og retorikerene gjorde det også. Den mest folkekjære retoriker i Gresk antikk, *Demostenes*, hadde det til felles med romersk antikk mest ansette retoriker, *Cicero*, at de begge lærte talekunsten hos skuespillerne.

Jeg pleier å sette et skille mellom teoretisk og praktisk retorikk. Teoretisk retorikk kan man lære på universitetet, men man lærer ingenting om hvordan man gjør dette i praksis, *actio* som romerne kaller selve fremførelsen i retorikken. Aristoteles sier i *Retorikken* helt tydelig at hvordan man praktiserer *actio* har ingen behandlet enda:

¹⁷ I dag er dette fjernt fra hvordan vi opplever tekst. Vi er på sett og vis todelt. Et intellekt som arbeider i hodet og en kropp som lever sitt eget liv. Når jeg underviser i talekunst ser jeg stadig med undring på hva som skjer med elevene mine når vi arbeider med å forankre teksten i kroppen. Svært mange får sterke følelsesmessige reaksjoner på helt enkle tekstøvelser når hode og kropp blir forbundet gjennom teksten.

Vi har ganske naturlig undersøkt det spørsmål først, som ifølge sagens natur melder seg først, nemlig hva det er, der giver tingene som sådan deres troverdighet. Det neste bliver da at bringe dette til udtryk i den sproglige formulering, og på tredjepladsen kommer så det, som er af den allerstørste virkning, men endnu ikke er taget op til behandling af nogen, - alt, hva der har med foredraget at gjøre. Det er noget, som først sent er kommet på tale for tragediens og rapsodekunstens vedkommende; til at begynne med fremførte digterne nemlig selv deres tragedier. (Aristoteles, 1991, side 200)

Det er brukeren av stemmen Aristoteles fremhever som det viktigste i foredraget. Og stemmen er jo den muntlig kulturelle formidlingens fremste instrument

Der er nemlig tre punkter at have sin oppmerksomhet henvendt på: styrken, tonefaldet og rytmen. Det er normalt dem, som behersker disse, der vinder prisen i konkurranser, og på samme måte som skuespillerne nu om dage i så henseende er dyktigere end digterne, sådan går det også i de politiske debatter, takket være borgernes ufuldkomenhed. Endu er der ikke udarbejdet nogen lære om disse ting,... (Aristoteles, 1991, side 201)

Det er selve fremførelsen som først og fremst skaper troverdighet, og den kunsten behersker skuespillerne bedre enn noen andre. I Norge i dag er skuespillerutdannelsen den eneste utdanning i *actio*, så vidt jeg vet. Og det er i dag en treårig utdanning ved Statens Teaterhøgskole. I min tid var skolen fireårig og jeg tror ikke noen av oss følte oss utlært da vi gikk ut.¹⁸

Sansenes hierarki

Ved å ta i bruk et skriftspråk, "skilles" taleren og budskapet. Gjennom skriften blir budskapet liggende utenfor kroppen og kan nåes av andre uten at taleren involveres overhodet. Dette åpner for en helt ny tegnforståelse. Budskapet hentes frem av mottakeren gjennom synet. Jo sterkere skriftspråket er utbredt i en kultur, jo sterkere forrang har synet som sans over hørsel og kroppsfølelse. Walter Ong minner om at dette skiftet kommer sent i menneskets historie: "Skrivande, i ordets strikta bemärkelse, dvs. den teknologi som givit den moderna människans intellektuella verksamhet dess form och makt, är en mycket sen företeelse i människans historia." (Ong, 1999, side 100.) Både Havelock og Ong vektlegger sansenes betydning i det

¹⁸ Jeg blir fylt av beundring over hva antikkens skuespillere og retorikere egentlig har maktet. Vi må huske på at retorikeren ikke har hatt noe annet å støtte seg til enn sin egen kropp og budskapet. Et teater har tatt opp mot 30.000 tilskuere, det var dagslys, ingen kulisser, ingen hjelpemidler. Da kan man virkelig snakke om talekunst og karismatisk utstråling. Og hvilken stemmebruk!

kulturelle skiftet i overgangen fra muntlig til skriftlig kultur. Bruken av sansene påvirker hvordan vi tenker og hva vi tenker om.

Eftersom skriften förflyttar talet från mun och öra till en ny förnimmelsevärld, synen och ögats, förvandlar den talet och därmed också tanken. Skåror på pinnar och andre *aides-mèmoires* ledde fram till skrivande, men de omstrukturerade inte den mänskliga livsvärlden så som det vekliga skrivande gör. (Ong 1999, side 101.)

De sansene vi bruker mest, blir forsterket i hjernen, vi kan si at det finnes et hierarki av sanser, hvor den sansen som brukes mest, står øverst i hierarkiet. Hvis vi plutselig begynner å bruke en sans mer enn vi har gjort før, så påvirkes hele sanseapparatet og dette igjen påvirker vår oppfatning av verden og vårt uttrykk for oppfatningen.

Den kroppsliggjorte, sansede og talte teksten er det først og fremst teatret som har tatt vare på. Retorikken har dette elementet i *actio*, men få retorikklærere har kunnskap om *actio* fordi de fleste av dem er teoretikere uten skuespillerens opplæring og praktiske erfaring. Slik har det altså vært siden Aristoteles kommenterer det og slik er det fortsatt i dag.

Hukommelsesteknikken til Simonides er lagring av informasjon i rommlig form. Memoreringens kunst, slik den beskrives av Simonides, er en visualiseringskunst, å se budskapet for sitt indre øye. Det har skjedd en overgang fra å høre og kjenne budskapet til å se budskapet for seg.

Steder og ting

Selve teknikken for hukommelsen er beskrevet som *steder og ting*. Man valgte seg ut steder. Disse kan være bygninger eller andre steder som er rolige og ryddige, slik at det ikke er noe som forstyrrer lagringen. Et sted skal kunne brukes mange ganger. Så velger man ting eller symboler for innholdet i det man skal huske. Man "setter fra seg" teksten rundt i rommet i form av symboler. Det må være en viss avstand mellom tingene, slik at de holdes fra hverandre. Symbolene kan også være personer, noen ganger er de beskrevet som rene tablåer. Man må velge, eller lage tingene, og de må være egnet for at dette skal fungere. Det beste er ting eller personer man kjenner godt, eller er fortrolig med. De bør være livlige og dramatiske. Dette ser man for seg, derfor kan man også kalle tingene for bilder, bare man forstår at det er indre bilder. Når teksten først er lagret i huset, kan man gå gjennom huset og hente teksten

frem igjen ved å se for seg tingene ettersom man møter dem mens man går rundt. Og man skal kunne begynne hvor som helst i huset og bevege seg fritt fremover eller bakover gjennom rommene.

Improvisasjon som formidlingsform, enten i teatersammenheng eller som retorikk er avhengig av at man har brukt en slik lagringsteknikk, enten det er bevisst eller ubevisst. I muntligkulturell diktning hadde man faste formler og faste topoi. Man kan jo tenke seg at den som vevde diktet sammen, hadde slike ”steder” og beveget seg rundt i dem for å hente temaer og formuleringer frem. Poenget er at de *gjorde* det. Det var i så fall en praksis som ikke var ledsaget av teoretisk refleksjon rundt handlingen. Da denne måten å memorere på gradvis ble fortrenget av bruken av skrift, ble det behov for å lage en teknikk for dette, slik at vi som kommer etter, skal kunne huske hvordan man husker. Det er denne teknikken Simonides fikk æren av å ha funnet opp, og som ble starten på en lang og til dels mystisk tradisjon i europeisk kultur.

Yates sier at det er svært vanskelig å skjønne hvordan denne *mnemoteknikken* med steder og ting ble utført. Men alle som har øvet seg på å visualisere, er kjent med å kunne bevege seg rundt på steder i bevisstheten. Det uvanlige er bevisst å sette ting som skal huskes, inn på stedene. Men det som virker uforståelig for meg er en merkelig versjon av hukommelsesteknikkene som Yates beskriver, hvor man erstatter hvert enkelt ord i en tekst med et symbol. For i det man har skriftegn og mestrer skrivekunsten, blir det jo snakk om å erstatte skriften, som er tegn, med et like detaljert tegnsystem. Og hva skulle være vitsen med det? Yates foreslår her at det har dreid seg om en slags stenografi. Men det er vanskelig å se hvorfor det skulle være lettere å huske stenografien enn selve teksten. Poenget med stenografi er rask nedtegnelse, ikke rask fremhentning av teksten.

Tingene, eller symbolene skulle være aktive, dramatiske og erfarte. Når en tekst skal gjøres aktiv, det vil si gjøres til handling og den skal være dramatisk, det vil si slående, uvanlig, og erfart, altså utført, da er det ikke så langt til å ”sette teksten i scene”, å utagere den. Aiskylos levde på samme tid som Simonides. Simonides er født ca. 25 år tidligere enn Aiskylos. Var det første dramaet en annen måte å plassere teksten i et rom på, en ny måte å få fellesskapet til å huske den på? For selv om man på fem hundretallet f. kr. hadde skriftspråk, så var de ikke mer skriftlig kulturelle enn at de fortsatt hadde behov for å bruke den gamle muntlige

formidlingsteknikken. Else fremsetter tanken om at Peisistratos¹⁹ innfører tragediekonkurransen nettopp for at den greske identitet og heroiske fortid ikke skal glemmes:

His motive for supporting tragedy must have been at least to some extent pedagogical: he wanted tragedy to stand forth as the educator of his people, as Homer did at the Panathenaea. And perhaps we can conjecture that he had an even more specific idea in mind: tragedy, along with Homer, as an instrument for the rapprochement of the classes, an emotional unification of all Athenians in a common sympathy for fallen greatness. (Else 1965, side 77)

Det greske dramaets kjerne er den myteverdenen, den amalgamen som Scholes og Kelloggs beskriver. Og Else hevder at denne amalgam er vesentlig å huske for det atenske samfunnet. De sosiale og kulturelle utfordringene gjør at de ikke må glemme *mythos*, *ethos* og *nomos*. Derfor innføres tragediekonkurransen i en ramme av dionysosfesten, sier Else.

All den klassiske greske diktningen, tragedien inkludert, er skrevet med fremføring som mål. Selv om man hadde tatt i bruk skriftspråket, ble det meste skrevet for å leses høyt langt opp i middelalderen. Det ble anbefalt å lese høyt for å huske bedre. Et bibliotek i middelalderen, hvor munker eller nonner leste, skal ha vært et sted fylt av støy, og slett ikke et stille rom, slik det er i dag. I middelalderen ble tekster skrevet for å leses høyt, i våre dager leser de fleste innat. Avsender og budskap har skilt lag for godt i vår skriftlige kultur.

Det var uenighet blant grekerne om bruken av skriftspråk styrker eller svekker hukommelsen. Platon beskriver i dialogen *Faidros* en samtale mellom gudene Tot og Tamus. Tot har oppfunnet skriften og hevder at dette vil gjøre menneskene klokere og styrke hukommelsen deres. Men Tamus sier at det motsatte er tilfelle. Han skiller også mellom å huske (memory) og det å påminne (reminding):

For this invention will produce forgetfulness in the minds of those who learn to use it, because they will not practise their memory. Their trust in writing, produced by external characters which are not a part of themselves will discourage the use of their memory within them. You have invented an elixir not for the memory but for reminding; and you offer your pupils the appearance of wisdom, not true wisdom....(Yates 1966, side 38)

¹⁹ Peisistratos styrte Athen fra 560 til 527.

Sann visdom kommer fra internalisert kunnskap og denne er lett å huske. Men overflatisk kunnskap trenger man ikke å internalisere og den kan man påminne om ved å slå opp og sjekke. Denne forskjellen mellom hukommelse og påminnelse handler om internalisering av kunnskap. Så det guden Tamus her sier er, at hvis budskapet ikke er internalisert, fører det ikke til sann visdom.

Et helt moderne eksempel på bruk av teknikken med ting og steder er hentet fra Dagbladets omtale av Oddbjørn Bys råd til studenter før eksamen. Han en norgesmester i hukommelse og har skrevet boken: *Memo – den enkleste veien til en bedre hukommelse*.(Oslo, 2007.)

Jeg siterer fra artikkelen i Dagbladet:

Tenk ut en rute gjennom et kjent landskap, for eksempel huset du er vokst opp i. Gjennom ruta definerer du punkter, stoppesteder der du seinere kan memorere inn kunnskap. Det kan for eksempel være vindfanget, trappa eller gangen, sier forfatteren. Neste steget er å lage nøkkelord som minner deg på det du har lært av forelesningsnotatene.....(Dagbladet 29/5, 2006, side 20)

Det er ikke nødvendig å sitere videre, dette er oppskriften til Simonides, formidlet av Yates. Det fremgår ikke av artikkelen hvor han har hentet denne kunnskapen fra, vi får håpe at han gjør oppmerksom på det i boken. Men det er jo morsomt at han, ved bevisst å trene på den foreskrevne måten til Simonides, er blitt norgesmester i hukommelse.

Vokstavlen

Frances Yates presenterer Aristoteles og Platons forhold til hukommelsen.

Aristoteles hevder at grunnlaget for tenkningen er sansningen gjennom de fem sansene. Det vi har sanset blir så bearbeidet av fantasien som former bilder i bevisstheten. Disse bildene er det som blir den intellektuelle kapasiteten. Yates siterer Aristoteles i *Om sjelen*: "no one could ever learn or understand anything if he had not the faculty of perception; even when he thinks speculatively, he must have some picture with which he think." (Aristoteles, Loeb 1935, oversatt av Hetts). Selv når tenkningen er abstrakt, baserer den seg, i følge Aristoteles, på sansede erfaringer, som er bearbeidet av fantasien.²⁰

²⁰ Aristoteles beskrivelse av hvordan sanser lagres som bilder er slående likt hvordan hjerneforskningen beskriver lagring av sanseintrykk i hjernen.

Hukommelsen tilhører den samme delen av sjelen som fantasien. Hukommelsen er sansede bilder som tilhører det fortidige, det vil si at bildene er lagret i hjernen. Aristoteles sammenlikner denne lagringen av sansede bilder med avtrykket et segl lager på en vokstavle. Når seglet taes bort står bildet igjen på tavlen. Denne metaforen går igjen i mange andre beskrivelser av hukommelsen og den blir også brukt av Platon.

Platon hevder at vi har med oss kunnskap om ideene når vi blir født. Vi får kunnskap når det vi sanser blir avstemt med den kunnskapen vi allerede har i oss. For Platon er hukommelse først og fremst der bildene av ideene lagres fra før vi blir født. Mens for Aristoteles er hukommelsen ført og fremst lagringssted for bearbejdede sanseinntrykk. Yates beskriver denne forskjellen i Platon og Aristoteles oppfatning av hva hukommelsen er, og hva den inneholder.

But Plato, unlike Aristoteles, believes that there is a knowledge not derived from sense impressions, that there are latent in our memories the forms or moulds of the Ideas, of the realities which the soul knew before its descent here below. True knowledge consists in fitting the imprints from sense impressions on to the mould or imprint of the higher reality of which the things here below are reflections. (Yates, 1966, side 36).

Hukommelsen er helt sentral i dikteteksten i en muntlig kultur, fordi diktningen er først og fremst en lagringsteknikk i forhold til den kultur og kunnskap som skal taes vare på av samfunnet.

Eposet er knyttet til den sanselige, bevegelige, levende verden. Aristoteles hevder at det er nettopp dette sansede som er hukommelsen og tenkningens råstoff. Og fantasiens rolle er å føye det sansede og den mulige tenkningen sammen. Fantasien er et bindeledd mellom sansning og intellektuell aktivitet. At diktningen, som er full av sanset erfaring og fantasi kan bringe kunnskap til menneskene, er ikke fremmed for Aristoteles.

Når jeg senere i oppgaven kommer inn på Platons angrep på eposet og tragedien, og Aristoteles forsvar av disse, så er begge tanker forankret i deres syn på hukommelsens, sansningens, fantasiens og fornuftens rolle for intellekt og læring. Aristoteles skiller ikke følelse, fantasi og intellekt fra hverandre, men mener at disse er virksomme sammen. Det gjenspeiles også i hans teorier om retorikken, hvor fornuft, moral og følelse skal være i

balanse. For Platon er det som skal huskes, noe som var i oss før sansningen startet. Og vi må undersøke om det sansede stemmer overens med den opprinnelige sannheten om ideene. Denne undersøkelsen krever en viss avstand til det sansede, man kan ikke bare gi seg hen til en opplevelse. All kunnskap er forsøk på å huske ideene. For Platon blir derfor alle kunstige hukommelsesteknikker som tilhører teatret og retorikken, en vanhelligelse av hukommelsens egentlige funksjon. Diktningen og tragedien kan ikke gi oss sann kunnskap, ifølge Platon. Ifølge *Hulelignelsen* blir diktningen bare forløyne skyggebilder som gjør det sanne uklart for oss. Og rapsoder og skuespillere kan ikke bidra med noen form for virkelig kunnskap. Dette skal jeg behandle nærmere i kapitlet om skuespilleren Ion.

Mystikken rundt dette å kunne mestre hukommelsesteknikker, noe vi merker fortsatt i dag, må tilskrives de hermetiske mnemoteknikkene i renessansen, og tilknytningen til det inspirerte helt fra antikken.²¹ Det inspirerte skal jeg behandle nærmere nedenfor.

Hvorfor lærer skuespilleren teksten ”av seg selv”?

Tilbake til spørsmålet alle skuespillere får, nemlig om hvordan de kan huske teksten. Det er fordi de praktiserer hukommelsesteknikken med steder og bilder. Men stedet er den virkelige scenen, ikke bare et tenkt sted som finnes frem fra fantasien. I fantasien er det selvfølgelig ikke bare en scene for skuespilleren, det er også det stedet stykket foregår. Altså er stedet både et virkelig og et tenkt rom. Bildene som er plassert i rommet, er laget av teksten som skal fremføres. Når skuespilleren beveger seg i rommet, for eksempel kommer frem til stolen og legger hånden på stol-lenet, slik skuespilleren har gjort på prøvene, så hentes automatisk et indre bilde fram som setter i gang teksten, slik at den kommer av seg selv. De indre bildene er lagret som en del av arbeidet med å internalisere teksten.

Det andre spørsmålet alle skuespillere blir stilt er : ”Hva gjør dere om dagen, når det ikke er forstilling?” Ja da går de altså rundt på ”steder” og setter fra seg ”ting” for senere å kunne hente dem frem igjen på forestillingene. Hvis skuespilleren ikke får bevege seg i rommet på prøver eller ikke kan teknikken med å lagre indre bilder, blir det like vanskelig å lære teksten for dem, som for alle andre, det blir som å pugge salmevers.

²¹ Hukommelsesteknikkene ble knyttet til teatret, hukommelsesteatret. Yates mener at man kan rekonstruere hvordan The Globe så ut fra et slikt hukommelsesteater.

Mnemosynes gamle kunst blir fortsatt holdt i hevd på teatret. Ikke at skuespillerne eller noen andre på teatret har noen tanker om det, de ”bare gjør det”, slik man ”bare gjorde det” i en muntligkulturell fortellertradisjon. Skuespillerne er den yrkesgruppe som har videreført den muntligkulturelle arven i renest form i den delen av verden som er skriftkulturell. I andre deler av verden som er helt eller delvis muntligkulturelle, holder profesjonelle fortellere tradisjonen ved like.²²

Platons angrep på rapsoden

I dialogen *Ion* gir Platon et bilde av rapsoden eller skuespilleren som har hatt en kolossal innflytelse på synet på teatret og på skuespillere som yrkesgruppe i vestlig kultur. Dialogen viser et brudd i synet på rapsoder, eller senere skuespillere i forhold til hva som var samtidens vanligste syn på disse. Han bryter med den popularitet og respekt som rapsoden og skuespilleren nøy i gresk antikk. At rapsoder og senere skuespillere ble så høyt respektert, henger sammen med at samfunnet verdsatte den oppgaven de utførte og så den som et offentlig anliggende.²³

I dialogen *Ion* går Sokrates til angrep på rapsoden og skuespilleren. Det er rimelig å anta at han er ute etter å svekke fortellingen som pedagogisk verktøy. Så lenge det greske samfunnet var muntligkulturelt, så man rapsoden som bærer av den kulturelle kunnskapen. Rapsoden fungerte som lærer og fortolker av mythos, av tradisjonen. I en muntlig kultur legges det ikke vekt på det fornyende, men på det bevarende i kulturen. Dikterne og rapsodene forvaltet kunnskapen om fortiden og hadde et monopol som lærere. Selv flere hundre år etter at skriftspråk var tatt i bruk hos grekerne, hadde fortellingen fortsatt en viktig stilling i undervisningen av de unge. Det var dette monopolet Platon ville til livs. Det Platon først og fremst viser i *Ion* er at rapsoden vet ingenting! Og en som ingenting vet, kan jo umulig fungere som lærer. Dette er et fullstendig brudd med synet på rapsoden som forvalter av kunnskap.

²² I Marrakech i Marokko holdes muntlig fortellertradisjon ved like av 7 gamle berberisk menn. De er analfabeter og har som levebrød å fortelle på gjøglertorget, Djema El Fna. Hva som skjer når de gamle mennene dør, er ikke godt å si, de har ikke lærlinger som kan ta over. I Marokko er halvparten av befolkningen analfabeter, og fortellerne er et populært innslag på torget. Men ungdom som ikke kan lese og skrive ser mye på TV. Om fortellerkunsten i Marrakech dør ut med de syv gamle berberne vil tiden vise. Men de burde studeres mens de fortsatt er i live, for de er vår tids rapsoder.

²³ Generelt skal man være forsiktig med å forveksle popularitet og respekt. Mange tror at skuespillere er respektert i dag fordi de er populære, men det er ikke sikkert det er noen sammenheng. (Det kan være lurt å se på hva skuespillere tjener og hva slags arbeidsforhold de har, da ser man hvordan samfunnet verdsetter dem.)

Ion kommer fra en rapsodekonkurranse i det han treffer Sokrates. Ion har vunnet konkurransen og er fylt av selvtillit. Han skryter og ”bruser med fjærene” som en påfugl. Han spør Sokrates om han ikke skal resitere for ham, for ingen kan utlegge Homers tekst bedre enn ham! Sokrates smigrer ham og bygger opp under hans åpenbare forfengelighet, men nei takk, høre hans kunst vil han ikke: ”Senere en gang skal jeg ta meg tid til å høre på deg.” (Platon, 1999, side 178) Så viser han bit for bit at Ion ikke vet noen ting, og det helt spesielle er at til slutt er Ion såre fornøyd med nettopp det, at han ikke vet eller kan noe som helst. Sokrates tillegger ham nemlig noe annet som er mer verd for Ion; en guddommelig inspirasjon.

Fornuften

Platon setter opp en motsetning mellom inspirasjon og fornuft. Kjernen i argumentasjonen er bildet på Herakles-stenen. Det er en magnet hvor virkningen av magneten går fra en kjerne og utover i ringer. Kjernen er den guddommelige inspirasjonen, første ring er dikteren som skaper diktet, neste ring er rapsoden som fremfører diktet og den ytterste ringen er publikum som mottar diktet og senere kan gjenta det. For å kunne motta inspirasjonen må fornuften tømmes ut av dikterens bevissthet. Dikterne er ”guddomsbeåndete og besatte” og ”skaper sine sanger uten helt å være ved sans og samling”. (Platon, 1999, side 182) Den samme guddomsgaven gjelder for de neste ringene utenfor Herakles-stenen. Både rapsoden og publikum må hensettes i den samme tilstand av inspirasjon og manglende fornuft.

Noe lett lite noe er dikteren, bevinget og hellig, og ute av stand til å dikte før han har mottatt guddomsgaven og blir avsendig og fornuften ikke lenger har bolig i ham. Så lenge han har sin fornuft i behold, formår intet menneske å dikte og synge orakelsvar. Det er således ikke som fagmenn de dikter og former så mange vakre ord om sine emner, liksom du om Homer; det er av guddommelig tilskikkelse. Og derfor er det at enhver bare kan skape det skjønt som musen driver ham til.... (Platon, 1999, side 182)

Det er guden som fjerner fornuften fra menneskets bevissthet, før diktningen eller formidlingen kan skje. Her refererer Platon til den religiøse funksjonen i formidlingen. Han kaller diktningen orakelsvar.

Men hvor meget er denne orakelsangen verd? Den er ren inspirasjon, uten fornuft. Det ser ut som om Platon mener at den eneste som virkelig kan innta en slik stilling som sannsiger, er

filosofen. Men da er det filosofens egen fornuft som finner frem til sannheten, eller ser sannheten, ikke en guddom som fyller et tomt kar med inspirasjon. Sokrates er nettopp en slik skikkelse, full av sann kunnskap. Han er den som ser, som vet sannheten og kan lede andre frem til erkjennelse. Og verktøyet er opptrening av fornuften gjennom abstrakt tenkning. Man må begynne med matematikken for å trene fornuften, sier Platon i *Staten*. I følge Vygotsky, Luria og Havelock er det er denne typen abstrakt, analytisk tenkning umulig uten bruk av et skriftspråk.

Og det å dikte eller fremføre diktverk er å være besatt. Platon setter opp et klart skille mellom inspirasjon og fornuft. Han legger ingen vekt på den faglige kunnskapen det ligger i å dikte eller å fremføre diktet.

Aristoteles, dirmot, ser ingen motsetning mellom fornuft og inspirasjon, slik Platon gjør. Han skriver en lærebok i diktekunst. Det vil si at diktning er noe som kan læres, ikke bare noe en gud fyller en med. Og kan noe læres, så må jo fornuften være intakt og til stede i bevisstheten under skaperakten eller formidlingen. Aristoteles syn på fornuft og kunstnerisk virke kommer frem i hans forhold til begrepet *techne*. Det greske begrepet *techne* oversettes med håndverk, ferdighet, teknikk, metode, kunst. Begrepet dekker både en metode og en praksis og kan strekke seg fra håndverksarbeide til kunst. Aristoteles skiller ikke mellom håndverk og kunst, på begge felt må *techne* til. Begrepet *techne* er sentralt i Aristoteles tenkning rundt muligheter og realisering. Stephen Halliwell skriver om Aristoteles bruk av *techne*:

In the Ethics *techne* is defined as a "productive capacity involving true reasoning".(-) *Techne* involves a true alignment of the axis of potential/realisation in human productive activity: it is concerned with bringing into being, by intelligible and knowledgeable means, objects whose existence depends on their maker. An immediate point to notice – it will recur – is the necessary entailment of objective, rational standards in all *techne*. (Halliwell, 1986, side 46-47)

Halliwell legger vekt på at for Aristoteles er all kunst forbundet med *techne* og dermed fornuft. *Techne* innebærer ikke bare kunnskap hos den som skaper et kunstverk, men også hos den som fremfører kunstverket.

Det er problematisk å bruke vårt begrep ”kunst” når vi snakker om gresk antikk. De produserte jo kunst og diskuterte kunst, som Platon og Aristoteles gjorde, men likevel er ikke kunsten et autonomt, utskilt felt som det er hos oss i dag. Det er jo nettopp sammenvevingen med kunst, sport, religion, politikk hos grekerne som er så annerledes fra vårt samfunn. Vårt begrep kunst er preget av opplysningstiden og romantikken. Vi ser kunst som uttrykk for et individs livsopplevelse, genuint og originalt og kunsten er et utskilt fenomen, et autonomt felt. Et slikt syn ville nok vært svært fremmed for grekerne. Kanskje nettopp denne diskusjonen om ditekunsten, hva den er og hvilken plass den skal ha, slik vi kan lese hos Platon og Aristoteles nettopp viser at kunsten er på vei mot å bli skilt ut som eget felt? Det er jo nettopp på denne tiden at spesialiseringen starter innenfor vitenskap, politikk og filosofi. Kan det være slik at mens den homeriske diktningen har vært en integrert del av samfunnet, så er tragedien på god vei til å bli skilt ut som et eget utskilt fenomen?

Kunnskap

Aristoteles syn står i skarp kontrast til synet på kunstnerens kunnskap som kommer til uttrykk hos Platon i *Ion*, hvor det kan synes som om målet med dialogen nettopp er å få rapsoden Ion til å innse at han ingenting kan og vet. I starten av dialogen skryter Ion av at han er best av alle til å tale om Homer. Sokrates setter som vanlig opp en felle: Er det slik at Ion bare er ekspert på Homer, men ikke de andre dikterne? Ion bekrefter det, han lurar selv på hvorfor det er slik at han ikke kan tale om andre diktere enn Homer. Han briljerer når han snakker om Homer, men bringes andre diktere på banen, mister han interessen og vet ikke hva han skal si. Sokrates driver Ion fra det ene eksemplet til det andre som skal vise at han ikke har kunnskap. Når han forteller om spådomskunst, om tall, om legekunst, eller om kunsten å styre en vogn, hvem vet da mest om det han snakker om; han som forteller om det, eller fagpersonen, det vil si spåmannen, den tallkyndige, legen eller vognstyreren? Det er selvfølgelig fagpersonen og ikke rapsoden. Det må Ion si seg enig i.

Hva er det så du kan, spør Sokrates: ”Og det skal være slikt som angår rapsoden, kjære Ion, og rapsodens kunst – hva det tilkommer rapsoden fremfor andre mennesker å undersøke og vurdere.” Og Ion svarer : ”Personlig hevder jeg, Sokrates – alt!” (Platon, 1999, side 189). Ions svar er i tråd med det gamle muntligkulturelle synet på rapsoden som lærer, hvor rapsodens jobb var å forvalte og formidle all den kunnskapen som skulle taes vare på. Derfor er ikke Ions svar ”Alt!” så latterlig som det kan høres ut.

Sokrates får til og med den forfengelige Ion til å si at han tror han kan så meget om krigskunst gjennom Homers tekster at han kunne lede en hær. Men hvorfor blir du ikke valgt ut til det da, sier Sokrates:

Men hvorfor ved gudene, Ion – når du er den ypperste blant hellenerne i begge deler, som hærfører og som rapsode, hvorfor drar du da omkring i Helleas bare som rapsode og aldri som hærfører? Eller mener du at Hellas ingen bruk har for hærførere, men stor bruk for en rapsode, bekranset med gylden krans? (Platon 1999, side 191)

Sokrates får Ion til å innrømme at han kan ingenting om det han forteller om i Homer's vers. Da gjenstår det å se om han kan noe om sin egen kunst, rapsoden eller skuespillerens kunst? Hvis han hadde kunnet noe om diktekunst, så hadde han kunnet snakke om alle diktere, ikke bare en, nemlig Homer. For slik er det å kunne noe om en kunst; kan du vurdere en maler, så kan du vurdere de andre malerne også. Nei, mener Sokrates, saken er at Ion vet ingenting om diktekunsten heller.

Denne din evne til å tale godt når det gjelder Homer, bunner som sagt ikke i fagkunnskap. Det er en goddommelig kraft som beveger deg – i likhet med kraften i den stenen som Euripides kalte den magnetiske, men som i allminnelighet kalles Herakles-stenen. Med denne stenen er det jo slik at den ikke bare setter jernringene i bevegelse, men også inngir ringene kraft, slik at de selv formår det samme som stenen, å lede andre ringer; undertiden blir en lang kjede jernbiter og ringer hengt i hverandre. Og denne kraften blir gitt dem fra selve stenen. Slik også med musen: Selv senker hun gudens kraft i den enkelte, og så - takket være disse gudbenådede - hefter det seg på en kjede av andre inspirerte. For det er ikke som fagfolk de store episke diktere skaper alle sine skjønne verk – (Platon, 1999, side 182)

Derfor, sier Sokrates, er det også slik at den skjønneste sang kan tone gjennom den usleste poet, hvis det behager guden å bruke ham som talerør.

Hva mener Platon med kunnskap?

Ion sier at han gjerne vil lytte til vismenn som Sokrates. Sokrates svarer: ”Jeg skulle ønske du hadde rett, Ion – men vise, det er dere rapsoder og skuespillere og de hvis dikt dere bærer frem. Jeg sier bare sannheten, jeg, som det sømmer seg et alminnelig menneske.” (Platon, 1999, side 180) Her kan man misstenke Sokrates for å ironiserer og driver gjøn med Ion. Men hvis vi tar han på alvor, så er nok det å være vis ikke høyt verdsatt av Platon. Visdom er

knyttet til *doxa*, det å mene noe på basis av løse antakelser. Det står i skarp kontrast til sannhet.

Her er vi ved kjernen i Platons angrep på diktekunsten. For sikker viten får man gjennom å skue ideene, og det er ikke knyttet til sansene, men til fornuften. Fornuften må trenes opp gjennom abstrakt tenkning, særlig ved matematiske øvelser. Man kan ikke, i følge Platon, nå sannheten gjennom direkte sansning, men bare gjennom abstrakt fornuft og analytiske evner.

Svar på kritikk av diktekunsten

Aristoteles har et eget kapittel i *Om diktekunsten*, som heter: *Om kritikken og hvordan den bør imøtegås, - de grunnleggende synsmåter*. Det er ingen som vet om Aristoteles her har tenkt på sin lærer og hans angrep på diktningen. Han nevner ikke Platon, og han refererer heller ikke til hans tekster. Men han har jo kjent dem godt og han har en helt annen holdning til diktningen enn læreren. Halliwell er ikke i tvil om at Aristoteles hadde Platon i tankene da han skrev *Om diktekunsten*:

The *Poetics* creates an unmistakable impression, from the first sentence onwards, of a craft-based view of poetry and art. Again and again Aristotle flatly contradicts both the *Ion* and other germane Platonic passages by asserting and assuming that poetry is a complete *techné*, a rational productive activity methods can be both defined and justified. (Halliwell, 1986, side 84)

Dikteren etterlikner ett av tre, sier Aristoteles: det om er, det som sies å være, eller noe slik det burde være. Alle tre formene for etterlikning er legitime. ”Her kommer at man ikke har med den samme korrektheten å gjøre i diktekunsten som i politisk kunst eller i annen kunst.” (Aristoteles, 2004, side 67)²⁴ Dette kunne vært et direkte argument mot Sokrates argumentasjon i *Ion*. Man skal ikke kreve at dikteren eller rapsoden har den fagkunnskapen som beskrives i diktet. Det kan gjøres to slags feil i diktning, sier Aristoteles:

Innenfor selve diktekunsten har man å gjøre med to slags feil, nemlig vesentlige og uvesentlige. Hvis dikteren satte seg fore å etterlikne noe og ikke maktet det, da ligger feilen i selve hans kunst. Hvis han derimot satte seg fore å etterlikne noe og begikk galskaper av den art at han f. eks. lot hesten føre begge høyreben frem samtidig, eller iverksette feil mot enhver

²⁴ Det er ikke politisk kunst i vår betydning Aristoteles mener her, men det vi ville kalle *politikk*.

annen kunst, f. eks. legekunsten, likegyldig av hvilken art feilen nu måtte være, så angår det ikke diktekunstens vesen. Ut fra slike synsmåter må man gjendrive kritikken hva disse problemer angår. (Aristoteles, 2004, side 67)

Dikteren må først og fremst mestre sin oppgave i å etterlikne. Ut over det trenger ikke diktningen å være korrekt. Eksempelene med hestens ben og om legekunsten kan være direkte svar på Ion, hvor Platon bruker både en vognstyrers kunnskap om hester og legekunsten som eksempler. Aristoteles går enda lenger ved å si at hvis den konkrete feilen gir en større virkning, så er det ingen dikterisk feil. Det er diktningens virkning som opptar ham, ikke sannhetsgehalten. Så hva ville Aristoteles sagt til Ion?²⁵ Han ville i alle fall ikke fradømt ham fornuften. Men han ville kanskje sagt noe sânt?: ”Men kjære Ion, ikke la deg snakke rundt av Sokrates. Du har da vel aldri påstått at du er vognstyrer eller lege? Du er jo rapsode, det er en helt egen kunst, som både inneholder fornuft og inspirasjon. Om du lykkes med din kunst eller ikke, vil du umiddelbart få vite av publikum. Der er dine dommere i forhold til hva du vet og kan!” Og så ville han vel trukket fram at diktningen har tre former for etterlikninger, men av dem godtar gamle Sokrates bare en; hvordan det burde være, mens han, Aristoteles, vil godta alle tre.

Samtidig merker vi at Aristoteles ikke krever av diktekunsten at den skal være noen form for konkret opplæring. Er det slik at Aristoteles ikke ser diktningen som læremiddel lenger, men som kunst? Han setter opp premisser for kunsten selv, uten noen annen funksjon enn å gi den glede som kommer av erkjennelse. Aristoteles har ikke noe autonomt kunstsyn. Men *Om diktekunsten* setter punktum for en diktning som bærer samfunnets fortsatte eksistens på sine skuldre som kulturbevarende og oppdragende fenomen. Det er bare en generasjon mellom Platon og Aristoteles. Kan utviklingen fra muntlig til skriftlig kultur ha satt seg så kraftig gjennom på disse få årene, at det som for Platon er en kampsak – å nedkjempe diktningens skadelige innflytelse - ikke lenger er noe tema for Aristoteles? Kan det være slik at hele den greske dikttradisjonen er blitt til drama, gullalderen for tragedien er allerede over og at kunsten har funnet sin plass som en estetisk disiplin. Samtidig som undervisningen er tatt over av fag som matematikk og skrivekunst. Det vil i så fall si at den revolusjonen Havelock snakker om, og som jeg kommer nærmere inn på nedenfor, er gjennomført.

²⁵ Aristoteles skrev en dialog i sin ungdom som er gått tapt. Den het *Skuespilleren*. Det vites ikke hva den inneholdt, men Havelock mener at det kan ha vært et polemisk innlegg mot Platons *Ion*.

Gjør Platon narr av Ion?

Dialogen gir inntrykk av at Sokrates har et lett bytte i Ion, for Ion yter ham lite motstand. Han godtar Sokrates premisser hele veien og lar seg villig lede til ”slakterbenken”, i det han fradømmes både fornuft og kunnskap. Det er ikke sikkert at det er en tilfeldighet at det ikke er intellektuell motstandskraft hos Ion, Platon kan ha hatt erfaring med skuespillere som var slik. Men vi skal samtidig huske på at dikterne også fungerte som skuespillere, og man kan ikke fradømme de greske dramatikere intellektuelle evner!

Platon utstyrrer Ion med en sterk forfengeligheit, og dette kan Sokrates benytte seg av. Ion sier selv at han er best og vet alt. Men Sokrates henviser også til den ytre forfengeligheten, ved å late som om han misunner Ion å kunne spjåke seg ut foran et stort publikum og bære gullkransen som han får ved å vinne rapsodekonkurransen. Men slik vi ellers kjenner Sokrates så er ikke han plaget med ytre forfengeligheit, han sier disse tingene bare for å smigre den naive Ion.²⁶

Sokrates dreier også rundt på virkeligheten. Ion spør om han skal resitere Homer og Sokrates avslår, han har ikke tid. Ion resiterer et par linjer, Sokrates avbryter ham og sier ”Nok.” Mens Sokrates selv resiterer lange avsnitt fra Odysseen og Iliaden for Ion. I neste øyeblikk når han skal gi Ion ”nådestøtet”, vrir han det hele:

Nei, Ion, du begår nok – hvis det er sant som du sier at du kan tolke Homer med faglig kunnen og innsikt – en urettferdighet. For her forespeiler du meg at du vet så mangt og skjønt om Homer, og sier du skal gi meg en fremvisning. Og når det så kommer til stykket, narrer du meg og er langt fra i stand til å vise det frem, du som på tross av mine stadige og inntrengende henstillinger ikke engang vil ut med hva dette som du er mester i, *er!* (Platon, 1999, side 191)

Det Ion hele tiden har villet er å resitere Homer, det Sokrates har snakket om er kunnskap. Jeg kan formelig se det gå rundt for Ion, og tenker at dette er lumpne triks fra Sokrates. Det gir begrepet ”dialog” et noe annet innhold enn det som ofte legges i det, en likeverdig samtale hvor begge parter er interessert i den annens ståsted. Sokrates er overhodet ikke interessert i hva Ion måtte tenke, han har sitt ferdige siktemål, styrer målrettet mot det, til dels med ufine

²⁶ Wise mener at Sokrates er misunnelig på Ion. Sokrates sies å ha vært så stygg og en vellykket rapsode må ha hatt masser av sjarm for å oppnå publikums gunst. Jeg ville ikke tillegge dette noen vekt, det virker som om Sokrates har hatt tilstrekkelig tiltrekningskraft, slik han er beskrevet.

virkemidler, inntil han kan innkassere en ganske billig seier. Når han først har fått Ion med på at han har begått en urettferdighet ved å love å vise Sokrates hva han kan uten å oppfylle det, står fella klar:

Men er du ikke fagmann og det tvert imot forholder seg slik at du ved en guddommelig tilskikkelse er besatt av Homer og uten å skjønne noe sier så mangt og vakkert om dikteren – slik som jeg sa om deg – da begår du ingen urett. Velg da om du vil vi skal anse deg for en urettferdig mann eller en guddommelig!

Ion: Forskjellen er stor, Sokrates. Langt skjønnere er å bli ansett for guddommelig. (Platon, 1999, side 192)

Og der ender det. Ion har selv vært med på å fradømme seg selv å være fagmann og godtatt at han skjønner ikke noe av den teksten han resiterer eller taler om.

Platons beskrivelse av skuespilleren som et tomt kar, blir heftende ved hele standen og finnes der den dag i dag. Det Platon vil belyse er at dikteren og skuespilleren ikke er bærere av kunnskap slik man mente ”i gamle dager”, i den muntlige kulturen. Tvert i mot er skuespillere og diktekunst noe som forkludrer den virkelige kunnskapen som nåes gjennom den abstrakte fornuften fordi de benytter seg av kroppen og følelsene og appellerer til sanset erfaring. Spørsmålet om grensen mellom fornuft og inspirasjon, kunnskap og talent har siden fulgt teatret og skuespillerne.²⁷ I dag er det vel ingen som vil si at dikteren kan skrive sine verk uten kunnskap, men synet på den utøvende skuespilleren som et tomt kar som skal fylles, lever i beste velgående. I dag er det vel ikke så mange som forventer at karet skal fylles av en muse, det er den skrevne teksten og regissøren som skal ta seg av den oppgaven.

Det vesentlige for denne oppgavens tema er at rapsoden, som forvaltet hele kunnskapen som kulturen var avhengig av, er blitt til en skuespiller som formidler en dramatikers nedtegnede tekst, i stedet for å veve på kunnskapens vev. Skuespilleren utvikler en fortolkningskunst.

Hvorfor ble Sokrates dømt?

Et godt bilde på hvor dramatisk overgangen til skriftkultur har vært for grekerne er at Sokrates ble dømt. Hva var det Sokrates gjorde som var så galt? Han viet sitt liv til pedagogisk

²⁷ Diderots bok om skuespillerens paradox handler nettopp om dette. (*Skuespillerens paradox*, 1770-78). Boken har stått sentralt i teaterhistorien.

virksomhet. Men hans pedagogikk og det språket denne pedagogikken krevde var nytt og forvirrende for hans samtid. De evige spørsmålene han stilte om hva som er meningen med menneskenes liv og hans krav om å tenke over det sagte en gang til, var noe helt nytt og det brøt med gamle vaner. Før innføringen av skriftspråk var kravet at eleven skulle gjenta det som ble fortalt, ikke tenke over det som ble sagt. Havelock beskriver det slik:

That is, the original function of the dialectical question was simply to force the speaker to repeat a statement already made, with the underlying assumption that there was something unsatisfactory about the statement, and it had better to be refraced. (-) But to say, "What do you mean? Say it again", abruptly disturbed the pleasurable complacency felt in the poetic formula or the image. It meant using different words and these equivalent words would fail to be poetic; they would be prosaic. (Havelock, 1963, side 209)

Sokrates tok altså fra dem nytelsen ved å gi seg hen til diktningen og Platon ville, som sagt, ekskludere diktningen fra sin idealstat, som skulle styres av filosofer.

Det er vanlig å se på atenernes dom over Sokrates som grusom og urettferdig. Men filosofen Hegel (1770 – 1830) hadde et mer balansert syn på dette. Grete Børsand Heyerdahl skriver om Hegels syn på dommen over Sokrates i ARR 2-3, 1991:

Hegels vurdering av Sokrates avviker temmelig kraftig fra den tilvante. Helt siden Eduard Spranger i 1938 offentliggjorde sin artikkel om "den antisokratiske tendens hos Hegel", har det vært vanlig – ofte svært unyansert – å tale og skrive om Hegels "Anti-Sokratismus". Så langt fra å finne anklagene mot Sokrates "urettferdige", finner Hegel dem berettiget: denne mannen var "ufrom", for så vidt som han ikke hedret bystatens guder på samme vis som annet folk. Bystatens guder hedret man på hevdvunnen måte, slik sedvane, skikk og bruk foreskriver. Man hedret ikke bystatens guder *i sitt indre*. "Inderlighets-prinsippet" var ikke oppfunnet, ifølge professorens forelesninger i filosofihistorie. (ARR, 1991, side 35)

At Sokrates lytter til en indre stemme som han kaller en *daimon*, betyr for grekerne at han taler om en ny gud. Han innfører en ny guddom, hvilket var forbudt i Aten.

Børsand Heyerdahl sier at "inderlighets-prinsippet" ikke er funnet opp ennå. Nei, det var det ikke, men det var på god vei. Å lytte til en indre stemme er også et tegn på en indre dialog, en ny type selvrefleksjon. Kan denne nye måten å reflektere over jeget på ha oppstått i takt med

innføringen av skriftspråket? Og er det denne nye jeg-bevisstheten, denne refleksjonen rundt eget jeg, som også er kjernen i utviklingen fra rapsode til skuespiller?

Hegel forsvarer ikke bare Sokrates utskjelte dommere, han forsvarer også de utskjelte sofistene. Han beskriver hvordan sofistene overtar som lærere etter diktere og rapsoder, her fra Hegels *Sofistene*, hentet fra Agora, 1994:

Dannelse er noe ubestemt. Hva den frie tanke skal vinne, det må, nærmere bestemt, komme fra den selv: man tror ikke lenger, men undersøker – det er kort sagt det som i nyere tider kalles opplysning. Tenkningen søker allmenne prinsipper som alt som gjelder bedømmes imot; og intet annet gjelder enn det som er i overensstemmelse med disse prinsippene. Tenkningen påtar seg altså å sammenligne det gitte innhold med seg selv, å oppløse det tidligere konkrete trosinnhold – på den ene side splitte det opp, på den annen side å isolere og fastholde for seg disse særegne synspunkter og sider. Det som tidligere var konkret, får dermed form som noe allment; man gir grunner for det, d.v.s. allmenne bestemmelser som man igjen anvender på de enkelte sidene. (Hegel: *Sofistene*, Agora, 1994, side 104)

Hegel beskriver her den nye formen for abstrakt tenkning som tar form i gresk filosofi. Hvis vi tenker på Vygotskys beskrivelse av hvordan begrepsdannelse skjer, som jeg går nærmere inn på i kapittel 3, så er jo det nettopp gjennom utskillelse og isolering av enkelte sider ved ordet. Og her, sier Hegel, brukes så begrepet som redskap i refleksjonen, altså på seg selv. Den formen for jeg - refleksjon som filosofien innfører er avhengig av den distansen mellom individet og språket som utvikles gjennom bruk av skriftspråk. Sokrates kaller denne refleksjonen som retter seg mot seg selv for en stemme, en daimon.

Sokrates selv skrev ikke et ord, det var det Platon som gjorde. Men Platons form har en fortellende stil. Direkte tale, som i et skuespill, men handling er nesten fraværende på et ytre plan. Den egentlige handlingen er den indre veien frem til kunnskap gjennom fornuften. Sokrates gjerning var å vekke sine samtidige fra den "søvn" diktekunsten hadde hensatt dem til. De store endringene i kommunikasjonsteknologien i gresk samfunn og som Platon sto midt oppe i, førte til at det homeriske eposet døde og den abstrakte fornuft seiret.

So it is that the long sleep of man is interrupted and his consciousness, separating itself from the lazy play of the endless saga-series of events, begins to think and to be thought of, "itself

of itself', and as it thinks and is thought, man in his new inner isolation confronts the phenomenon of his own autonomous personality and accepts it. (Havelock, 1963, side 210)

Jeg ser konturene av at den greske tragedien er et overgangsfenomen i denne utviklingen fra eposets muntlige identifikasjon mot fornuftens skriftlighet og abstraksjon. Tragedien finner sin form, sier Aristoteles, og blir seg selv:

Tragedien utviklet seg smått om senn, i det man til enhver tid videreutviklet nettopp det av den som ville frem i lyset, og efterat den hadde gjennomgått mange forvandlinger, falt den til ro da den hadde fått den ytre form som svarte til dens natur og indre vesen. (Aristoteles, 2000, side 29)

Dette sitatet sier kanskje mer om Aristoteles filosofiske grunntanker enn om tragediens fødsel. Aristoteles så formen som en iboende mulighet som vokser frem og blir realisert. Han så ikke påvirkningene i samfunnet som drivende krefter i tragediens utvikling. Men bildet tiltaler meg likevel. Tragedien utvikler seg og faller til ro. Det vil si at teater blir til teater slik vi kjenner det, en kunstform, en estetisk disiplin. Og denne formen har overlevd i beste velgående i 2500 år. Tragedien og teatret generelt overlever i skriftkulturen som en rest av muntlig fortelling. Men det er takket være skriftspråkets teknologi at vi får overlevert tragedien, uten nedtegnede tekster ville tragedien blitt borte, i alle fall i den form vi kaller den klassiske greske tragedien.

Skuespilleren

Sammen med tragedien i Aten oppstår det en ny yrkesgruppe; skuespilleren. Og det er av vesentlig betydning. Den store forskjellen mellom epos og tragedie er at i eposet forteller rapsoden om en hendelse, mens i tragedien viser skuespilleren frem et hendelsesforløp. På et tidspunkt, som vi ikke vet annet om enn at det må ha vært før Thespis, endres formen fra å *fortelle om kong Øidipus* til å si *"Jeg, kong Øidipus"*. Dette er kjernen i tragediens fødsel.

Denne selvpresentasjonen, som Else kaller det, er knyttet til selvrefleksjon. Det er en måte å tenke rundt et jeg på som krever evne til abstraksjon. Jeg vil hevde at det er skriftspråket som gjør denne selvpresentasjonen mulig fordi skriften skilte taleren fra teksten. Men her er det viktig å huske at det er *en måte å tenke på* som blir muliggjort av skriften, for i det ytre er det nettopp teatret som bærer den muntlige tradisjonen videre.

Rent form-messig er meget av det dramatiske foregrepet i gresk poesi før tragedien. Strukturen av hendelsene ligger hos Homer, sier Aristoteles. Handlingen i tragedien er gammelt stoff, stort sett. Karakterbeskrivelsen blir foregrepet av Homer. Og rapsodens kunst har ikke vært ulik skuespillerens. En rapsode brukte gester og innlevelse i stoffet. Og – som Herington viser, var alle verseformene som tragedien bruker allerede til stede i gresk diktning. Så hva er nytt ved tragedien? Jo det er blandingen av alle verseformene, det er scenebilde og masker og det er en utviklet dialog. Men først og fremst er det utageringen eller gestaltningen av karakterer og hendelser. Å spille ut hendelsene i stedet for å beskrive, eller fortelle om dem er kjernen i dramaet. Og der står skuespilleren. Det er skuespillerens funksjon som skaper teatret. Derfor er det overgangen fra rapsode til skuespiller som er det sentrale i tragediens fødsel. Vi vil sannsynligvis aldri vite hvordan det skjedde, at en dikter en dag steg frem og hevdet å være det han fortalte om. ”Jeg er Antigone, spilleplassen her, orkestret, er ikke orkestret, det er Teben by og dere er ikke lenger borgere av Aten, dere er tebanere”.²⁸ Herington mener at for at dette kunne skje har det gått en periode med eksperimenter. Han hevder at eksperimentene fortsetter gjennom hele Aiskylos forfatterskap.

Det er også andre ting som er ”nytt” ved tragedien. Tragedien er fylt av et kritisk selvforhold, som om personene i stykket spør om de handlingene de gjør er riktige i forhold til hva samfunnet forventer av dem. Skal Antigone følge statens lov, Kreons representerer staten, eller forpliktelsen mot sin slekt? Det er to sett normer som er satt opp mot hverandre, ikke bare statens lov og den indre stemmen, som det ofte fortolkes i vår tid.

Skuespilleren er en kropp, slik også rapsoden var. Det høres rart ut å påpeke dette faktum, men det er som om vi ofte glemmer det – at det er levende mennesker som henvender seg til andre levende mennesker. Og sentralt i denne kroppslige formidlingen er stemmen. Intet annet virkemiddel gjenspeiler følelser som stemmen, og intet annet virkemiddel er i stand til å påvirke tilskuernes følelser som den menneskelige stemmen. Det er stemmen, først og fremst, skuespilleren bruker for å påvirke følelsene hos publikum. Derfor er stemmen også så sentral i retorikken, fordi det er gjennom stemmen man oppnår troverdighet. Synnøve des Bouvrie skriver om at tragedien har villet vekke følelser hos tilskueren. Hun skriver her om koret, men jeg vil hevde at det samme gjelder for skuespillerne:

²⁸ I sofokles Antigone begynner hun sin berømte avskjedsmonolog: ”Å gjeve tebanere, no ser de meg gjera mi siste ferd.”

Here again, I think we are at the roots of tragic drama. I think choral songs basically served to rous or calm emotions, and to affect constantly the nervous system of the audience in order to render it susceptible to the hidden, symbolically message. (des Bouvrie, 1990, side 97)

Alt teater henvender seg til følelsene hos publikum. De som står på scenen forsøker etter beste evne å få publikum til å leve seg inn i det som skjer, identifisere seg, leve med. Og dette er ikke en intellektuell øvelse. Et interessant poeng hos Bouvrie er at korets vekslende bruk av verseform og rytme har hatt en sterk påvirkning av publikums følelser.

I retorikken har man krav om at *ethos* (moral), *pathos* (følelse) og *logos* (fornuft) skal virke sammen, for det er da effekten blir størst. Det er ingen grunn til å ekskludere logos fra tragedien heller. Aristoteles sier at handlingen skal drives frem av sannsynlighet og nødvendighet. Halliwell fremhever at sannsynlighet og nødvendighet har hatt med fornuft og logikk å gjøre: "The conformity of character to necessity or probability means not only that characterisation must be self-consistent, but also that it has a function within the causal or logical sequence of the plot-structure." (Halliwell, 1986, side 162.)

Dette er et krav til forestillingens logikk. Fortellinger skjer på så mange plan og benytter seg av både moral og følelse og fornuft. Eposet henvender seg til det hele mennesket og dette overtar tragedien. Men det har nok vært enklere å tenke mennesket som et hele i gresk antikk enn det er for oss i dag fordi vår selvopplevelse er fragmentert.

Hvis man ekskluderer følelsene er det kanskje ikke lenger teater?²⁹ Når en skuespiller går inn på scenen så er det for å vekke følelser hos publikum, ikke nødvendigvis å føle selv, men å få publikum til å føle. Skuespilleren er på en måte alltid "kald" og "beregneende", midt oppe i det oppriktige og sannferdige. Når skuespilleren får publikum til å føle så får de sin belønning: "Så god du var".

Des Bouvrie sier at hensikten er å formidle skjult symbolsk mening gjennom følelsesmessig påvirkning. Jeg oppfatter at dette er helt riktig, all kunst nærer seg av skjult symbolsk mening. Det er jo det vanskelige med å lage kunst, å treffe disse strengene, det er det kunstnerne

²⁹ For den som er gammel nok til å huske den rasende teaterdebatten rundt Svartkatten på Nationalteateret, så dreide den seg nettopp om dette: hvis man ikke henvendte seg til følelsene, men bare til moral og fornuft, som jo denne forestillingen gjorde, var det da teater?

kjemper med hele tiden, for hvis man ikke treffer den kulturelle symbolske betydningen, så blir kunstnerens produkt et privat anliggende, uforståelig eller banalt.

At skuespilleren i tragedien har som mål å vekke følelser er ikke noe brudd med rapsodens funksjon, jeg vil heller si at det er en kontinuitet. Havelock skriver om den voldsomme innlevelse som tilhørerne falt inn i og at det var dette Platon var så imot når det gjaldt både epos og teater. Fordi ”drømmetilstanden” skygget for den abstrakte fornuften, som var den eneste vei frem til ideenes sannhet.

Et nytt yrke

Det er vanskelig å skille dikteren fra rapsoden. Dikteren fremførte sine verk for publikum og rapsoden kunne også dikte. Skillet mellom tragediedikter og skuespiller er også vagt til å begynne med. Det var vanlig at dikteren deltok som skuespiller i fremføringen. Aiskylos spilte protagonisten, mens Sofokles deltok ikke i forestillingen. Den episke rapsoden hadde plikt til å fremføre sine sanger, de kunne ikke beholde sin kunnskap for seg selv. Aristoteles nevner stadig rapsodekunsten og skuespillerkunsten sammen i *Retorikken*. Han omtaler den språklige utforming og stemmebruken i fremførelsen:

Det var ganske naturligt digterne, som først satte dette i gang. Ordene er jo i seg selv efterligninger, og i stemmen havde man desuden det av hele vor legemlige utrustning best egnede middel til efterligning. På den måde blev kunstartene til, både rapsodekunsten. skuespillerkunsten og flere til. (Aristoteles, 1991, side 202).

Aristoteles sier at det er dikteren som starter det hele ved å fremføre sine egne dikt. Dikteren var til å begynne med muntligkulturell og hadde da ikke noen annen mulighet til å fremføre sine dikt enn gjennom egen stemme. Platon kaller også den som formidler diktningen til publikum for dikter, rapsode eller skuespiller om hverandre.

Det store skillet fra rapsode til skuespiller er altså der skuespilleren med sin fysiske tilstedeværelse påtar seg en rolle av gangen, fra å ha fremstilt alle personene i eposet. Og skuespilleren hevder ”*jeg er en annen enn den jeg er*”, noe rapsoden ikke gjorde. Vi vet at rapsoden karakteriserte personene, og var kledd i kostyme. Sokrates gjør jo narr av Ion fordi han spjåker seg ut i fine klær og streber etter å gjøre publikum til lags. Men Ion selv påstår ikke at han er noen annen enn den han er når han fremfører sin kunst.

Dette ”*jeg er* ” som skuespilleren hevder, peker ikke tilbake på skuespilleren, heller ikke på dikteren som har skrevet teksten, nei det peker på et tredje punkt, på en fiktiv person. Dette er spillet, skuespilleren insisterer på å være en annen og få tilskueren til å tro på det så lenge spillet varer. Dette er en form for abstraksjon.

Skuespilleren tolker dikterens tekst, men det gjorde rapsoden også etter at skriftspråket ble innført og diktet ble nedtegnet. I en muntlig kultur tolker ikke skalden teksten, han eller hun forteller den slik det var. Før diktet blir tekst, nedskrevet er det ikke rom for tolkning verken hos forteller eller hos tilhørere. Det er et slående trekk ved muntligkulturelle fortellere hvor sikre de er, de forteller det slik det er eller var. Tolkning er basert på tvil, og i muntlig kultur har man ikke råd til å tvile på fortellingen, slik vi gjør.³⁰

In direct oral interlocation, nonverbal gestures and other bodily signs carry most of the burden of communicating intentions. For words themselves are inherently ambiguous. They possess only more or less strictly delineated potentialities for meaning, it is how they are used that determines what is meant. (Wise, 1998, side 146)

Det Wise her påpeker er at skuespilleren må finne de handlingene som teksten blir brukt til. Hele meningsinnholdet i dikterens tekst er avhengig av de talehandlingene skuespilleren velger. Valget av talehandlinger kan dreie tekstens mening fullstendig. Når vi tenker på at mellom 80% og 90% av signalene i kommunikasjonen kommer fra kroppsspråket, det vil si at det ikke er i ordbetydningen, men i kropp og stemme, så er det tydelig at det talte ordet her meget mer informasjon klebet til seg enn det skrevne ordet som står alene som tegn. Det er skriften som gjør tolkning nødvendig fordi teksten har tapt så meget av sitt meningsinnhold på vei fra dikterens intensjon, gjennom skriften til skuespilleren og fremførelsen.

En klar kontinuitet fra rapsodens til skuespillerens kunst er at de er under publikums kontroll. For selv om tragedien var nedskrevet før forestillingen, noe jeg altså ser som sannsynlig, og man tok utgangspunkt i en tekst, så er tragedien muntlig formidling. Formidlingen skjer der og da med et levende publikum til stede som reagerer på det de ser og hører. Det er klart at

³⁰ Jeg satt ved bålet i måneskinnet i Sahara og hørte muntligkulturelle Muhammad fortelle vår bibelhistorie, om Moses og Abraham og Isak. For det første kunne han historiene meget bedre enn oss som kom fra en kristen kultur. Men det mest slående var måten han fortalte det på, med en sterk innlevelse, tydelig kroppsspråk som ikke etterlot noe tvil om dette var det som skjedde. Vi ble forlegne fordi vi ikke engang har noe slikt forhold til våre egne myter. Som skriftkulturelle, intellektuelle er vi henvist til ”ettertankens kranke blekhet”.

dette har påvirket hvordan forestillingen har blitt. Dessuten var det en konkurranse. I utgangspunktet ble noen få diktere valgt ut og dommerne ble ganske sikkert påvirket av publikums reaksjoner når de valgte ut en vinner. Selve fremførelsen av tragedien blir under publikums kontroll, men produksjonen av teksten er tatt ut av publikums rekkevidde. Dette er et brudd med den muntligkulturelle dikteren som produserte teksten under publikums kontroll mens han eller hun fremførte den.³¹

Kapittel 3

- **Kan denne eventuelle utviklingen fra epos til tragedie sees i sammenheng med at det greske samfunnet i denne perioden tok i allmenn bruk et fonetisk alfabet?**

I dette kapittelet vil jeg se på hva som kjennetegner en muntlig kultur og hvordan denne skiller seg fra en skriftkultur. Videre vil jeg åpne for et perspektiv hvor innføringen av skriftspråket muligens kan si noe om tragediens fødsel.

Tale og skrift

Det talte ord tilhører øyeblikket, det kan kjennes i kroppen til taleren og det kjennes som vibrasjon hos mottakeren. Lyden fyller rommet og får derfor en romlig dimensjon. I muntlig overlevering bruker mottakeren flere sanser for å motta og tolke budskapet fordi lesning av skrift bare bruker synet, mens å motta et talt budskap bruker både syn, hørsel og det taktile. Jeg hører hva du sier, jeg leser på munnen hva du sier, og jeg ser på kroppen din hva du sier og jeg kjenner vibrasjonen fra lyden på huden. Det er ofte nok påpekt at de fleste signalene i muntlig kommunikasjon gis gjennom kroppspråket, mens bare en liten del ligger i ordbetydningen. I tillegg kommer det vi kaller ”kinestetisk dans”, hvilket betyr at kroppene våre forholder seg til hverandre og reagerer på hverandre uten at fornuften har noe særlig den skulle ha sagt. De motoriske reaksjonene går meget raskere enn de språklige. Fordi språkfunksjonen er nevrologisk meget komplisert og sammensatt, tar den lenger tid å utføre enn motorikken. Derfor er kroppspråket raskere enn talen. Det er teatret som bringer videre denne kroppslige kommunikasjonen i estetisk form.

³¹ Innenfor korfremførelse kjenner vi til kvinnelige korførere og kvinnelig kor. Hvor utbredt det har vært er usikkert. Vi kjenner kvinnelige diktere innenfor andre genre, som Sapho. Innenfor tragedien er skuespillerne bare menn.

Å lese innat, som vi gjør, aktiviserer bare synet. Skriften forlater taleren og skilles fra denne i tid og rom. Det skriftlige budskapet kan altså leve sitt eget liv, uten avsenderens tilstedeværelse. Det er vesentlig forskjellig fra talen, som aldri kan gjenkalles annet enn i erindringen. Den avstand som oppstår mellom avsender og budskap ved bruk av skriftspråkteknologi gir rom for en helt ny form for refleksjon som henger sammen med store endringer i det antikke greske samfunnet, blant annet ved filosofiens fødsel. Som nedskrevet blir språket et objekt som er skilt fra avsenderen og kan leve sitt eget liv. I avstanden mellom individet og objektet, mellom taleren og språket, oppstår begrepsdannelse og abstraksjonsevne. Det oppstår en refleksjon over eget jeg og dette jegets virksomhet. Tenkningen og det tenkende subjekt blir et tema.

Hva kjennetegner en muntlig kultur?

Før ca. 700 f. kr. var den greske kulturen som sagt rent muntlig. Walter Ong definerer i sin bok *Muntlig og skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, muntlig kultur som en kultur som ikke kjenner til eller bruker skriftspråk overhodet. I motsetning til dette står skriftlig kultur hvor skriftspråket gjennomsyrrer hele samfunnet, og hvor det nesten ikke forekommer analfabetisme. I skriftspråkkulturer blir jo likevel ikke muntligheten borte. Talespråk og skriftspråk eksisterer side om side. Mellom disse to yterpunktene; den rene muntlige kulturen og en kultur sterkt preget av skriftspråk, finnes selvfølgelig alle mulige grader av muntlighet og skriftlighet. En annen måte å si det på er at i en muntlig kultur er alle analfabeter og samfunnet som helhet kjenner ikke til, eller bruker ikke skriftspråk. Men bruken av ”analfabet” er belastet med en forestilling om primitivitet og mindreverd, og det er da bedre å bruke muntligkulturell og muntlig kultur, da disse begrepene ikke er så negativt belastet. Ong advarer mot de fordommene skriftkulturelle ofte møter muntlige kulturer med.

Vi som lever i Vesten i dag står i en sterk skriftkulturell tradisjon. Men de nye elektroniske mediene gir oss en ny lydhørhet mot det muntlig kulturelle, sier Ong:

Vår förståelse av skillnaderna mellan talespråklighet och skriftspråklighet kom först att utvecklas under vår elektroniska epok, inte tidigare. Kontrasterna mellan de elektroniska medierna och det trykta ordet har gjort oss känsliga för äldre tiders kontraster mellan skriftspråklighet och talspråklighet. (Ong, 1982, side 15.)

Motsetningen til en muntlig kultur er altså en skriftkultur. Idéhistoriker Trond Berg Eriksen definerer skriftkultur slik: ”Når vi bruker ordet ”skriftkultur”, tenker vi vel helst på en kulturform som er *dominert* av det skrevne ord, dvs. et samfunn hvor det skrevne ord er det viktigste medium.” (Berg Eriksen, 2000, side 18) Det vesentlige i dette sitatet fra Berg Eriksen er ordet *dominert*, fordi en skriftlig kultur vil samtidig være muntlig. Det er altså gradsforskjeller av skriftlighet. Og når Ong hevder at vi lever i ”the second orality” sier han noe om at denne balansen mellom det talte og det skrevne ord er inne i en periode med endring, hvor det skriftlige igjen svekkes til fordel for det muntlige uttrykk.³²

Ong hevder at skrivekunsten tidligere ble tenkt som et tillegg til talen. Men muntlighet uten bruk av skriftspråk er noe helt annet. Det er dette han vil belyse med boken. Og han viser hvordan de kulturelle konsekvensene av skriftspråkteknologien er gjennomgripende i hele samfunnet. Han påpeker at forsterkningen av de nye muntlige dragene i vår kultur i dag gir oss mulighet til å forstå den rent muntlige kulturen på en ny måte og med en annen type respekt. Han hevder at dette fører til at vi også kan forstå oss selv bedre.

Er det slik at teatret, som jo er en muntlig fortellerform, er en rest av muntlig formidling som har overlevd gjennom hele den perioden av skriftspråklig dominans fra innføringen av det fonetiske alfabetet, gjennom oppfinnelsen av boktrykkerkunsten frem til en sterkere muntlighet igjen etter oppdagelsen av radio og telefon?

McLuhan behandler i *The Gutenberg Galaxy* hvordan menneskenes tale og adferd påvirkes av den kommunikasjonsteknologien vi bruker. Han hevder at kulturen må sees som et felt, ikke bare som enkelte deler, men som et hele hvor de ulike delene påvirker hverandre. Dette har vært fraværende innenfor kulturstudier, hevder han. McLuhans bok er fra 1962. Senere har elektronikken blitt en selvfølgelig del av vår hverdag, men hans advarsel er fortsatt aktuell. For å kunne se hvordan våre fortellinger faktisk endres med kommunikasjonsteknologien vi bruker må fagrenser krysses. Selv med de beste hensikter kan det være hasardiøst fordi ingen fagperson kan gå i dybden i mange fag. Faren blir da at man forgaper seg slik Wise til en viss grad gjør. Og sikkert jeg også i denne oppgaven.

³² I den offentlige debatten i dag fremkommer det ofte bekymring for at barn ikke blir gode nok til å lese og skrive gjennom undervisningen på skolen. Det er stor bekymring rundt at de ikke leser nok bøker, det gjelder visst i særlig grad gutter. Barn ser på TV, spiller dataspill og hører på musikk, de blir underholdt uten å måtte lese bøker.

Hvis man først ser teknologien som en faktor som påvirker kulturen, noe få vil avvise direkte i dag, så er det underlig hvis ikke dette også skal gjelde for gresk antikk kultur?

Wise hevder at det er opplagt at kunsten må undersøkes i forhold til innføringen av skriftkulturen:

If writing systems are capable, albeit in a socially mediated way, of influencing their users' speech practices, habits of thought, and scientific activities, there is no reason to suppose that artistic practices alone will somehow remain immune. Art forms are, after all, concrete social practices too. (Wise, 1998, side 9.)

Jeg ser at Wise legger vekt på kunsten som sosiale praksiser, ikke bare individuelle uttrykk.

Fortellingen i muntlig kultur

Helt sentralt i en muntlig kultur står fortellingen. Fortellingen er kulturens redskap for lagring av alt det som må huskes for at gruppen skal overleve. Når den eneste måten å lagre informasjon på er i den enkeltes hjerne, kan vi forstå hvor viktig hukommelsen er i en muntlig kultur. Fortellingen er en måte å sette fakta inn i hendelsesforløp på. Slik kan vi se hendelsene for oss, og det blir lettere å huske. Jeg vil hevde at fortellingen er en lagringsteknikk i utgangspunktet. Versemålet er også en slik hjelp for hukommelsen. Når jeg hevder at fortellingens egentlige funksjon er en lagringsteknikk så høres dette reduksjonistisk ut. Men jeg utelukker ikke derved at fortellingen også har vært underholdende, skapt nytelse eller at den har fungert som sosialt lim. Fortellingen rommer i fortettet form store mengder informasjon av mange slag, den gir også rom for paradokser. I tillegg kommer den situasjonen fortellingen finner sted i. Havelock sier at all kultur hviler på muligheten til å lagre nødvendig informasjon og dette perspektivet gjør fortellingen til et eksistensielt menneskelig anliggende. Det er et viktig perspektiv å ha med seg fordi fortellingens underholdende form ofte får oss til å glemme alvoret historiefortellingen bærer med seg.

De homeriske epos *Iliaden* og *Odyseen* er muntlig kulturelle av opprinnelse og er nedtegnet av Homer ca 700 f. kr.³³ Den første forskningen på muntlig fortelling er gjort på Homers verker; *Iliaden* og *Odyseen*. Disse verkene representerer selve vendepunktet i gresk kultur i

³³ Jeg er klar over at det er en gammel og fortsatt eksisterende diskusjon om Homer var en person eller ikke. Jeg velger her ikke å referere fra denne diskusjonen, da det ikke ligger innenfor mitt emne. Når jeg da bruker Homer som egennavn, kan det også bety "den homeriske tradisjon". På hvilket tidspunkt eposene er nedtegnet er også et diskusjonstema. Jeg har ikke forutsetninger til å ta stilling til denne diskusjonen, derfor sier jeg at eposene er nedskrevet ca. 700 f. kr.

overgangen fra muntlig kultur til starten på en skriftlig kultur. Både Walter Ong, Erick Havelock og Robert Scholes og Robert Kellogg refererer til *Milman Parrys* arbeide når de beskriver hva en muntlig kultur er. "The students of oral literature, such as Parry and Lord, have enabled us for the first time to perceive how written and oral literatures are differentiated and what the oral heritage of written narrative actually is." (Scholes og Kellogg, 1966, side 9.) Scholes og Kellogg bruker her "muntlig litteratur", hvilket Walter Ong hevder er umulig fordi litteratur betyr skriftlig. "Vi anvender termen "litteratur", vars grunnbetydning är "det skrivna" (latinets *literatura*, av *litera*, bokstav), ..." (Ong, 1999, side 23). Han viser at ved å bruke "muntlig litteratur" leser man fenomenet fortelling baklengs, på den måten at man forsøker å forstå noe som kommer først ved å beskrive det ved det som har oppstått etterpå:

Att tenka seg den muntliga tradisjonen, eller ett arv av muntlig framställning, muntliga genre eller stilarter, som "muntlig litteratur" är ungefär att tenka sig hästar som bilar utan hjul. (..)Förestell er hur det skulle vara att skriva om hästar för folk som aldrig sett en häst, och inleda denna beskrivning med begreppet "bil" i stället för häst, dvs.. bygga direkt på läsarens erfarenhet av bilar. (Ong, 1999, side 25)

Jeg synes Ongs argument har meget for seg, og jeg vil derfor ikke bruke "muntlig litteratur" annet enn der det står i sitater.

John Miles Foley viser en helt annen holdning til hva begrepet muntlighet i fortelling innebærer i sin bok fra 2002: *How to Read an Oral Poem*. Her tar han for seg både rent muntlige diktformer og diktformer som er skrevet i utgangspunktet. Han hevder at så lenge diktet er skrevet for oppførelse, som for eksempel "slam poetry"³⁴, så kan han kalle det muntlig poesi. Det er selvfølgelig et spørsmål om hvorvidt meget av den poesien som skrives er skrevet for å høres, jeg er ingen ekspert, men jeg vil tro at dikteren "hører" diktet mens hun eller han skriver. Men problemet med Foleys bruk av "muntlig poesi" er at med hans definisjon kan man si at så å si all poesi egentlig er muntlig, enten den er nedskrevet eller ikke, og dermed opphører skillet mellom skriftlig og muntlig. Ongs anliggende er jo nettopp at vi skal forsøke å se forskjellen mellom muntlighet og skriftlighet og derved erkjenne noe om de endringene som skjer i vår kultur i dag. Jeg vil derfor følge Ongs definisjon. På den annen side kan jeg forstå Foley ut fra hva det er han vil, han studerer fremføringspraksis i

³⁴ Slam poetry er en poetisk genre som har oppstått i USA. Man møtes på kafeer og leser dikt for hverandre. Slam er preget av sosialt og politisk engasjement. Diktene blir fremført på en kraftfull måte. Men de er altså skrevet i ensomhet av poeten på forhånd, de er ikke improvisert og poetene er i høyeste grad skriftkulturelle.

diktningen. Det er i dag vanskelig å finne noe å studere som er rent muntlig kulturelt, siden de fleste kulturer i dag bruker skrift i større eller mindre grad.

Hva kjennetegner den muntlig fortellingen og dens funksjon? Og hva skiller den muntlige fortellertradisjonen fra den skriftlig kulturelle tradisjonen?

En kulturell revolusjon

Erick Havelock hevder altså at all kultur hviler på muligheten til å lagre informasjon til gjenbruk, og før Homer skjer dette kun muntlig i gresk kultur. Fra Homer til Platon begynner lagringsteknikken å endres. Det fonetiske alfabetet innføres og taes gradvis i bruk. Havelock sier: "Plato, living in the midst of this revolution, announced it and became its prophet."

(Havelock, 1963, side vii) i sin bok, *Preface to Plato*, beskriver han hva denne revolusjonen gikk ut på og hva som var Platons reaksjon på den. Platons forhold til diktetekunsten kan også fortelle oss ganske meget om eposets og tragediens funksjon i det greske samfunnet.

Overgangen fra en muntlig til en skriftlig kultur innebærer en innføring av abstraksjon i tenkningen. Havelock hevder at abstrakt tenkning utvikles hos grekerne sammen med innføringen av skriftteknologi og at det er nettopp innføringen av skriftteknologien som har bevart de muntlig traderte diktene, hvilket gjør oss i dag i stand til å studere denne overgangen til abstraksjon i tenkningen:

Nevertheless, it remains true that the crux of the matter lies in the transition from the oral to the written and from the concrete to the abstract, and here the phenomena to be studied are precise, and are generated by changes in the technology of preserved communication which are also precise. (Havelock, 1963, side xi)

Midt i denne kulturelle overgangen fra det muntlige til det skriftlige ble gresk tragedie til.

En enestående hendelse

Tragediens fødsel er en enestående hendelse. Teater er blitt til i andre tider og på andre steder, men tragedien er gresk og dokumentert i det sjette århundre f.kr. Det er noen forutsetninger i samfunnet som leder til det Havelock kaller en kulturell revolusjon hos grekerne og som tragediens fødsel kan sees i sammenheng med.

I det tolvte århundre ble det greske fastlandet sterkt overbefolket. En utvandring fant sted til de bosettingene som den mykenske kulturen allerede hadde opprettet på kysten av Lilleasia og på Sicilia. En stor del av den greske befolkningen levde etter det i diaspora og det ble et presserende anliggende å bevare den greske identiteten. Enda sterkere har trangen til å vedlikeholde fortiden blitt etter Mykenes fall i 1175 f.kr. Det er ved Mykenes fall at liniær B blir borte fra den greske kulturen. At et skriftspråk skal bli fullstendig borte på denne måten er ikke så rart hvis vi ser nærmere på hva slags skrift det var og hvordan den ble brukt. Liniær B var et komplisert skriftspråk og de som behersket det var en egen yrkesgruppe, skriverne. Den som skulle sende et skrevet budskap fra seg var avhengig av en skriver og den som fikk budskapet var også avhengig av hjelp fra en skriver. Skriverne var knyttet til kongemakten og da denne forsvant, ble skriverne borte og med dem forsvant også skriften.

It is of vital importance that the Near Eastern scripts of all shapes and sizes shared two common limitations: a) they employed a large number of signs and b) the signs used left a wide range of ambiguity in interpretation. These two factors combined to make them elaborate but also very clumsy weapons of communication, as is amply testified in the records of the Egyptian, Assyrian and Hittite empires. (Havelock, 1963, side 117)

Havelock skriver at liniær B ikke ble brukt til å nedtegne epos. De har ganske sikkert hatt epos i Mykene også, men de som fremførte eposene var ikke skriftkyndige. Dessuten egnet ikke liniær B seg til nedtegnelse av diktning. Til det har tegnsystemet vært for komplisert. Det var bare skriverne som mestret det. Skriverne var ikke diktere og dikterne kunne ikke skrive. Det betviles også at selve tegnsystemet har egnet seg til å uttrykke dikt.

Det er altså ikke et hvilket som helst skriftspråk som egner seg til å nedtegne episk materiale fra muntlig kultur. Wise hevder at det samme er tilfelle med kinesisk, de har heller ikke skrevet ned tidlig muntlig diktning fordi skriftspråket deres ikke har egnet seg til det. Det spørs da om det er mulig overhodet å trekke noen konklusjoner om noen sammenheng mellom innføring av et fonetisk alfabet og utvikling av gresk tragedie og hva som kan ha skjedd ved innføringen av andre typer skrift andre steder i verden. Det kommer nemlig an på hva slags muntlig forteller tradisjon man har hatt, hva slags funksjon denne har hatt i samfunnet og hva slags skrift det er som blir innført. Jeg merker meg at Havelock, Ong, Else og Wise vektlegger det enestående ved hvordan det fonetiske alfabetet ble videreutviklet av grekerne og de store konsekvensene det fikk i gresk kultur og samfunnsliv.

Det som var viktig å bevare for den greske identiteten var det greske språket. I tillegg var det å være gresk knyttet til *nomos* (lov) og *ethos* (moral). Alt dette ble ivaretatt av den episke fortellertradisjonen. Fortellingens funksjon har behersket tre områder: i forhold til lovene og den politiske styringen, som gjenfortelling av historien og som utdanning av de unge.

De episke fortellingene var den eneste formidling av sosiale styringsmekanismer. Dette er vesentlig forskjellig fra kulturer hvor man studerer muntligkulturell fortelling i dag, som på Balkan eller i Afrika. Der har ikke fortellingen en slik sentral posisjon i samfunnslivet. Man kan studere selve fortellerteknikken og fortellingenes innhold, men man kan ikke sammenlikne den sosiale funksjonen fortellingen har i disse samfunnene med hvordan dette var i det greske samfunnet det åttende århundre f.kr.

Fortellerkunsten og makt

Eposets funksjon var, i følge Havelock, først og fremst lagring av nødvendig informasjon.³⁵ Men beherskelse av diktningen ga også individuell makt i samfunnet. Helten Akilles blir ikke bare karakterisert gjennom sine heltedåder, men like meget som taler. Vi kan ikke på dette tidspunkt skille mellom taler og forteller, det er et skille som oppstår etter innføringen av skriftspråket.

Statsmannen *Solon*³⁶ var en glitrende taler. Solons dikt og taler er bevart for ettertiden fordi han behersket skriftspråket. Han er, i følge Else, den eneste dikter vi har bevart fra det 6te århundre i gresk kultur. Solon var først og fremst statsmann og han benyttet diktekunsten i sin yrkesutøvelse. Han talte på vers og noen av diktene skapte han på stående fot når situasjonen krevde det av ham. Denne evnen har kanskje ikke vært spesiell for Solon, det spesielle er at hans diktning er dokumentert. Else tillegger Solon stor vekt når det gjelder tragediens fødsel. Han trekker en linje fra statsmannen Solon til dikteren og skuespilleren Thespis og så videre til tragediedikteren Aiskylos. Denne tråden er nokså tynn. Thespis vet vi ikke noe om, og det kan ha vært mange andre som påvirket utviklingen, de er bare ikke overlevert til oss. Else fokuserer på individer i stedet for å legge vekt på kulturelle trekk i et sosialt fellesskap.

³⁵ Jeg minner om den betydningen av informasjon som jeg tidligere har vist til, det vil si bevisst og ubevisst kulturell bagasje, ikke bare faktaoverføring.

³⁶ Solons forfatning i Athen innføres 594 f. kr.

På Solons tid er det greske samfunnet fortsatt i hovedsak en muntlig kultur, da det var få som behersket skriften. I muntlig kultur er det ikke bare lagring av historien som er viktig, men også alt av beskjeder, dekreter og lover må formuleres slik at det kan huskes og gjentaes i muntlig form. Å lykkes som hersker eller leder i samfunnet var knyttet til evnen til å formidle et budskap med autoritet og i en slik form at det kunne memoreres: Havelock bruker Hesiod til å forklare hvordan fortellingen var knyttet til maktposisjoner i samfunnet:

The prince who is the source of decision in the community is himself to be found in the company with the Muse. He was perhaps, born with her gift, and if so, the gift is itself to be a source to him of honour and esteem. Does this simply mean that a prince enjoys some extra pull if he happens to be something of a singer and entertainer? No, Hesiods language affirms that his political power has its source in his command of effective utterance, which utterance is to be in the strictly technological sense “musical”. That is to say, the transaction of this society are not merely oral; they do not merely imply that the relationship between governor and governed is that between speaker and audience. They affirm also that the speech of transaction must be metrical and formulaic, otherwise the utterance would not be the voice of the Muse. The speech thus shaped by the prince’s poetic power is not a song or a tale; it is a legal or political decision but framed so as to persuade and win over the disputants. (Havelock, 1962, side 108-109)

Det å kunne fortellerens kunst er altså knyttet til å ha makt i samfunnet. Det er denne funksjonen i fortellingen som senere går over til retorikken og blir visualisert i rettsalen, som Wise påpeker.

Solons etterfølger *Peisistratos*³⁷ innførte tragediekonkurransen i Athen i 536 f.kr. To år etter, i 534, ble de store bydionysiene innført i Athen og satte en ramme rundt tragediekonkurransen. Hvis vi ser hvor sentral diktningens stilling er i gresk samfunnsliv, er innføringen av tragediekonkurransen en måte å befeste makt og tradisjon på. Både Havelock og Else hevder at den athenske polisstaten får et kulturelt forsprang ved at de dyrker den homeriske tradisjonen og skaper tragedien. For på den måten vedlikeholdes den greske paideia og heltens rolle i kulturen. Gjennom epos og tragedie fikk de unge athenerne følelse for heroisk atferd og lidelse, noe de fikk bruk for i krigen mot perserne, skriver Else:

³⁷ Peisistratos tyranni i Athen 560 – 527 f.kr.

Such insight are given to a people only when itself has undergone an ordeal of heroic propotions and that was granted to Athens just once, in the Persian Wars. I have suggested that the spirit of the Athens in those years had already been shaped in part by tragedy. But the wars in turn were the root from which her new greatness flowered, and one of the earliest fruits was Aischylean tragedy, with its strange mixture of tragic insight and deep confidence in the ultimate goodness of the world. (Else 1965, side 101)

At krigen virket inn på tragediene som ble skrevet etter perserkrigene er i alle fall sikkert. Begge de to første store tragediedikterne, både Aiskylos og Sofokles var helter i krigen mot perserne, så for dem var helters lidelse og fall, men også deres seire, selvopplevd.

Ledertrening

Opplæringen av borgerskapet i Aten ble ivaretatt av den episke tradisjonen og noe av denne funksjonen blir videreført av tragedien. Personene i tragedien er hentet fra samfunnets øvre lag. Hovedpersonene i tragediene deltar i styre og stell i samfunnet. Handlingen dreier seg meget om forholdet mellom individ og samfunn.

Platon lar Sokrates si i *Staten* at det er filosofene som skal styre i samfunnet. Men på Platons tid hadde samfunnet gjennomgått store endringer fra Homers tid. Det er som om han sier at musenes gave har endret karakter. Det er ikke lenger å dikte, eller det å kunne synge eller ”veve”, men det å kunne filosofere som er nødvendig for den som skal utøve makt i samfunnet.

De største endringene i det greske samfunnet finner sted samtidig med at skriftspråket blir et stadig mer utbredt verktøy. Vi kan tidfeste endringene fra 700 til 350 f.kr., eller fra Homer til Aristoteles. I et samfunnsmessig perspektiv er det innføringen av polisstaten, et demokrati og et juridisk system. Samfunnets sentrum var flyttet fra den mykenske kongeborgen til torget, *agora*. Den franske religionsforskeren Jean-Pierre Vernant skriver i boka *The Origins of Greek Thought* fra 1962:

The city was now centered on the agora, the communal space and seat of the *hestia koine* (the central or public hearth), a public area where problems of general interest were debated. (-) On the spot where the royal citadel once rose – a private and privileged dwelling – the city erected temples that were open to public worship. (-) What this urban framework in fact defined was a

mental space; it opened up a new spiritual horizon. Once the city was centered on the public square, it was already a *polis* in every sense of the word. (Vernant, 1962, side 47).

Den nye mentale horisonten Vernant beskriver var knyttet til et offentlig liv hvor debatt rundt alle viktige saker var vesentlig. For en athener var livet i det offentlige rommet lisnødvendig og det er i denne sammenhengen at teatret får en så viktig plass i det greske samfunnet. Og nettopp debatten, ordduellen blir en viktig del av tragedien. En kritisk refleksjon finner der en litterær form. Det går nesten to århundre fra de første tragediene til Platon utvikler sin form for orddueller i dialogene.

Det nye alfabetet

Da grekerne tok i bruk det fønikiske, fonetiske alfabetet og forbedret det, ble det et demokratisk verktøy fordi det var så enkelt. Den sterkt sentraliserte kongemakten var altså brutt sammen i Mykenes fall. Også Vernant beskriver hvordan den mykenske skriftkulturen, liniær B, forsvinner for så å gi plass for en ny skrifttype:

With the rule of the wanax abolished, we find no more traces of the authority organized by the king, of an administrative apparatus, of a class of scribes. Writing itself disappeared, as though engulfed in the ruins of the palaces. When the Greeks rediscovered it toward the end of the ninth century, this time through borrowing from the Phoenicians, it was not only another type of script – a phonetic one – but a radically different cultural factor: no longer the specialty of a class of scribes, but an element of a common culture. (Vernant, 1982, side 37)

Den mykenske kulturens liniær B hadde vært et verktøy for en spesiell klasse. Det nye fonetiske skriftspråket ble allemannseie og derved sentralt i den greske polisstaten. Man kan vel knapt tenke seg utviklingen av et demokratisk styresett, filosofi og moderne vitenskap uten det nye fonetiske skriftspråket? Er det da urimelig å hevde at utviklingen av diktning er blitt berørt på en tilsvarende måte? Diktningens kjerne er jo språket, enten det er talt eller skrevet, så at endring i hvordan språket brukes må jo påvirke diktningen i høy grad. Både Harington og Havelock hevder at innføringen av skrift er sentralt i at produksjonen av epos stopper opp og tragedien overtar dennes plass.

Den publikumsstyrte diktningen

Platon angriper diktekunsten. For å kunne forstå hva dette angrepet gikk ut på, må vi se på to faktorer. Det ene er det Havelock kaller den publikumsstyrte situasjonen, det andre er hva det vil si å gå fra konkret til abstrakt tenkning. Men først må vi spørre hva det er Havelock mener med en formidlingssituasjon styrt av publikum.

La oss nok en gang tenke oss tilbake til før det fonetiske alfabetet innføres. Rapsoden hadde ansvaret for bevaringen av den greske identiteten og videreføring av samfunnets normer. Dette skjedde gjennom fortelling, lytting og gjenfortelling. Rapsoden vevet sin sang i samvær med publikum, derfor påvirket publikum produktet. Rapsoden kom i denne direkte konfrontasjonen ikke med noe nytt, noe annerledes eller oppfinnsomt. Han heller hun³⁸ kom heller ikke med noe som går over hodet på tilhørerne. Så publikum er med på å styre situasjonen og innholdet. I *The Muse Learn to Write*, skriver Havelock:

In primary orality, the oral specialist, whether bard, priest, prophet, or seer, continually clothes his memorizable instructions in design that are contrived to please; so that the instruction itself is fastened on the social memory by indirection, as it is translated into active examples.

(Havelock 1986, side 77)

Dette er en helt annen type formidling enn der teksten er skrevet ned på forhånd. Tragediene ble skrevet ned, men likevel er formidlingssituasjonen under publikums kontroll. ”(-),og dikterne slår følge og dikter etter publikums ønske.”, sier Aristoteles.(2004, side 44) Både gjennom innholdet, som alle blant tilhørerne kjente fra før, og i formen som var videreutviklet fra den homeriske stilen.

Havelock skriver at dikterens kraft kommer fra psykologien i denne situasjonen. For det er ikke bare publikum som styrer, nei dikteren, rapsoden, og senere skuespilleren får gjennom situasjonen en påvirkningskraft over publikum som er borte fra vesten i dag, sier Havelock. Helt borte er den kanskje ikke, men man må gå litt andre steder enn i teatret, på popkonsert eller fotballkamp for eksempel, for å se det. Men en slik påvirkningskraft i situasjoner hvor ordet i kunstnerisk drakt er hovedredskap, nei det kjenner vi ikke til lenger.

³⁸ Vi vet at det fantes kvinnelige rapsoder, blant annet den spartanske Agido, som var korleder og rapsode. Man kjenner til henne fordi hun var så flink til å løpe. Det ble skrevet et dikt til hennes ære da hun vant en løpekonkurranse ved en religiøs fest. (Gyldendahl: Verdens litteraturhistorie, bind 1, side 114 – 115.) Dette er et morsomt eksempel på sammensmeltningen av kunst, religiøse ritualer og idrett, som var så typisk for den greske kulturen.

Med alle sanser involvert

Den muntlig formidlingssituasjonen tar i bruk alle sansene våre. I retorikken taler man om de tre hensiktene: å bevege, å behage og å belære. Det er vesentlig for den muntligkulturelle dikteren å behage i den hensikt å belære, ellers blir læringen eller bevaringen av budskapet dårligere. Tenk om flere moderne pedagoger satte behag høyere i undervisningen? Det mest virkningsfulle er når disse tre hensiktene blir realisert samtidig, i samme budskap. Havelock hevder at det var nettopp dette dikteren, rapsoden, skuespilleren gjorde. Walter Ong påpeker at det talte ordet er knyttet til mer enn øyet, og til en situasjon. Det talte ordet står aldri alene, slik ord nedtegnet i skrift gjør:

Det naturlige muntlige ordet är en del av det verkliga, levande existentiella nuet. Det som sägs riktas från en verklig, levande människa till en annan verklig, levande människa eller till flera verkliga, levande människor i en viss situation, som alltid innebefattar mycket mer än bara ord. Det talade ordet innebär alltid en modifiering av en total situation som går utöver det verbala. Det uppträder aldrig ensamt och aldrig i en context av blott och bart ord. I en text därimot är orden ensamma. (Ong, 1999, side 118)

Dette ”meget mer” er signaler som også taes opp av andre sanser enn bare synet.³⁹ I en slik situasjonen av samhandling, hvor mange sanser tar i mot budskapet, involveres publikum og sangeren får kontroll og samtidig blir kontrollert. Det oppstår en kobling mellom læring og nytelse, mellom å behage og belære. Publikum ble ikke oppfordret til å tenke over innholdet, bare til å gjenta det. En dyktig sanger gjorde det velkjente stoffet til sitt eget og publikum ga seg hen i emosjonell identifikasjon. Den publikumsstyrte formidlingen er altså en situasjon hvor formidler og publikum påvirker hverandre og begge parter er med på å forme budskapet. Havelock beskriver den muntligkulturelle formidlingssituasjonen slik:

He sank his personality in his performance. His audience in turn would remember only as they entered effectively and sympathetically into what he was saying and this in turn meant that they in turn became his servants and submitted his spell. As they did this, they engaged also in a re-enactment of the tradition with the lips, larynx, and limbs, and with the whole apparatus

³⁹ Vi kaller disse signalene for kroppspråk i dag. Da må vi huske på at stemmen er en av de viktigste delene av kroppspråket, kanskje den viktigste. Jeg ser stadig at kroppspråk og stemme blir omtalt som to forskjellige elementer, og jeg er dypt uenig i dette! Kanskje man i dag undervurderer stemmen fordi den er knyttet til det auditivt-taktilt, mens kroppens bevegelser sees. Siden vi separerer alt fra hverandre kan det være vanskelig å se kroppen og stemmen som en enhet?

of their unconscious nervous system. The pattern of behaviour in artist and audience was therefore in some important respect identical. It can be described mechanically as a continual repeating of rhythmic doings. Psychologically it is an act of personal commitment, of total engagement and of emotional identification. (Havelock, 1986, side 160)

Det er denne situasjonen Platon kaller mimesis, sier Havelock.

For å få til denne hengivelsen må situasjonen være tilstede, alle sansene involvert og tilskueren må identifisere seg med budskapet eller fortellingen. Noe slikt vil ikke kunne oppstå med en leser og teksten alene, det å lese er ikke en sosial situasjon.

”Så stor er diktekunstens trolddomsmagt” (Platon 1983, side 402)

Alle som har bedrevet fremføring eller formidling vet hvordan det kjennes når publikum ”blir med”. Da ”har man dem”, de har identifisert seg. Det er identifikasjonen, innlevelsen i stoffet, som er kjernen i det Platon kaller *trolddomskraft* i diktningen. Ifølge Havelock er en så omfattende og sterk identifisering ikke vanlig for oss i dag, men vi er fortsatt avhengig av identifikasjon i formidlingen.⁴⁰ Det er identifikasjonen som er utgangspunktet i den aristoteliske dramaturgien. I filmdramaturgi, vi kan gjerne kalle det Hollywood-dramaturgi, er identifikasjonspunktet helt avgjørende for om tilskuerne blir med og lever seg inn i handlingen. Den aristoteliske dramaturgien tar utgangspunkt i det greske eposet og i tragedien. Det går altså en direkte linje fra eposet til tragedien videre til filmen. Og hele veien er publikums identifikasjon med og innlevelse i handlingen kjernen i formidlingen.

For en del år siden var jeg med på å lage en teaterforestilling om de tre små grisene, ja det er den velkjente historien, best kjent fra Disney, om grisene og ulven. Det var en forestilling for ganske små barn, fra 3 års alder, men niesen min, Karen, var bare to år og hun ble veldig redd av denne forestillingen. Selv om hun ble redd, mente hun at hun måtte se alle forestillingene: ”Skal dere spille drisene?” sa hun. ”Jeg kommer, og jeg skal dråte og dråte, slik at ulven ikke får tak i dere!” Karen mente at hvis hun levde seg kraftig inn i handlingen så ville hun kunne påvirke utfallet av historien. Denne troen på identifikasjonens kraft er naivt formulert av barnet, men det er ikke mindre klokt. Hva ligger til grunn for vår trang til å leve med i fortellinger, til å identifisere oss? Som voksne, tror jeg, vi innerst inne beholder troen på at vi ved å identifisere oss med protagonisten i historien, den gode saken, vil kunne påvirke utfallet

⁴⁰ Ungdom som hengir seg til interaktive dataspill og utvikler avhengighet opplever kanskje en slik identifikasjon? Og de voksne rundt en slik ungdom ville vel kanskje tilslutte seg Platons kritikk av denne formen for identifikasjon og beskrive den som farlig?

av handlingen. Som tilskuere deltar vi med andre ord i historien, selv om vi tilsynelatende sitter passive og ser og hører. Når jeg er på kino kan jeg ha moro av å snu meg og se på tilskuerne i stedet for på lerretet. Filmen utspiller seg i tilskuernes ansikt, samtidig med at jeg hører lyden fra filmen. Dette er den fysiske, muskulære innlevelsen som Havelock beskriver i sitatet ovenfor.

Å identifisere seg med noe utenfor seg selv er altså en aktiv handling: å leve seg inn i stoffet. Dette er en forutsetning for den nytelsen diktningen fremkaller. Aristoteles er positiv til nytelsen som oppstår når man er i teatret eller hører rapsoden fremføre Homer. Hans *Om diktkunsten* har som mål å forklare hvordan man kan fremstille et stoff slik at det har denne effekten. Det er gjennom å fremkalle *frykt og medlidenhet* at *katharsis* utløses hos tilskueren. Katharsis nevnes bare en gang i *Om diktkunsten*, det er derfor vanskelig å utdype hva renselsen går ut på, men det tolkes slik at renselsen oppstår hos publikum når de, fylt av frykt og medlidenhet har ”levd seg gjennom” en tragedie.⁴¹ Det er full identifikasjon det er tale om her, for uten den utløses ingen av disse *følelsene* hos oss. Og for Aristoteles er følelser også en vei til erkjennelse: ”Vi føler glede over å betrakte bilder fordi vi, når vi iakttar dem, vinner erkjennelse og finner hva hver ting er, for eksempel at mannen der er slik og slik.” (Aristoteles, 2004, side 27)

Identifikasjonen, innlevelsen gir både glede og erkjennelse, ifølge Aristoteles, som mener at den er et gode. Da forholder Platon seg helt motsatt i sitt syn på innlevelsen og formidlingssituasjonen. Han underkjenner slett ikke effekten av diktkunsten, men han hevder at denne effekten er skadelig, direkte ødeleggende for samfunnet!

Platons oppgjør med diktkunsten

Kan Platons og Aristoteles forhold til diktningen fortelle oss noe om diktningens funksjon i gresk antikk? Hvorfor angrep Platon diktkunsten? Hadde dette noe med innføringen av skriftspråkteknologien å gjøre?

Havelock sier altså at Platon sto midt i den revolusjonen som fant sted i det greske samfunnet i den perioden skriftspråket ble innført, og at han var denne revolusjonens profet. Hva var

⁴¹ Halliwell mener at man må søke etter betydningen av *katharsis* i Aristoteles' øvrige forfatterskap. Han viser til fire mulige betydninger av begrepet, alle knyttet til grekernes syn på det musikalskes helbredende virkning. Det kan ha en rent medisinsk mening, en religiøs mening, en pythagoreisk mening, det vil si som medisin for sjelen, og en metaforisk mening. Alle disse basert på synet på musikkens magiske virkning.

Platon profet for, hva var det han ville når han bekjempet diktningen? Platons mål var et samfunn som lærer barna, spesielt de som skulle bli filosofer, opp til abstrakt tenkning, slik at de kunne skue ideenes sanne verden. For ideene og sannheten kan man ikke nå frem til gjennom den sansbare verden, men bare gjennom tenkning. Og her er den gamle pedagogikken og dens verktøy, historiefortellingen, til hinder fordi den henvender seg direkte til sansene.

Platons kamp mot diktekunsten forteller oss mer om diktningens funksjon i denne perioden, enn noe annet vitnesbyrd. Og det er viktig at han ikke skiller diktning og tragedie. Når han snakker om diktning, snakker han like meget om tragedien og om å gå i teatret som å lytte til rapsodene. Det kan nesten virke som om han synes det verste er teatret.

I bok fem i *Staten* er Sokrates i samtale med Glaukon:

Sokrates: Det er en skillelinje jeg drager mellom dem du før kaldte lystne efter skuespill eller efter artister, eller bare det praktiske livs folk, og på den anden side dem vi taler om, de eneste som med rette bør kaldes filosofer.

Glaukon: Forklar dig litt nøyere!

Sokrates: Som nu elskere av sang og skuespill, de fryder sig ved skønne toner og farver og former og alle de opførelser hvori sådant indgår, men selve det skønnes væsen kan de verken se eller frydes over; det kan ikke deres tanke svinge sig op til. (Platon, 1983, side 233)

Man kan ikke få kunnskap fra diktningen, mener Platon. Men hva skal til for å nå kunnskap? Det er abstrakt tenkning, først og fremst gjennom matematikken. Ved å lære matematikk lærte eleven seg abstrakt tenkning. Forutsetningen for å kunne mestre dette var at skriftspråket hadde introdusert tegnforståelse. I vår kultur forholder vi oss til tegn hele tiden, men det er viktig å forstå at dette ikke er noe naturgitt, det er noe vi trenes opp til. Om vi får det bedre eller blir lykkeligere av å leve i en verden hvor vi uopphørlig bombarderes av ulike tegn er et annet spørsmål. Poenget her er at det er helt annerledes.⁴² Kunne virkelig ikke grekerne tenke i abstrakter før de tok i bruk skriftspråk? Nei, sier Havelock og forskerne han bygger på, de kunne ikke det!

⁴² Selv det å se film er en treningssak. Hvis man ikke kan lese og skrive kan det ta tid å lære seg å se film, for når vi leser legger fokuspunktet foran siden. På samme måte må fokuset legges foran filmrulle for å se hele bildet. Det tar også tid å forstå filmens abstraksjon som panorering, zooming, klipping.

Begrepsdannelse og abstraksjon

Når det påpekes at muntligkulturelle har et annet forhold til abstrakt tenkning enn skriftkulturelle, er det viktig at det ikke legges en verdivurdering i dette som bedre eller dårligere. Ong nevner dette helt uttrykkelig, slik at i sitatet nedenfor er det forskjellene som er vesentlig.

”De skillnader som visar seg finnes mellan analfabeter () och läs och skrivkunniga personer er slåande och förevisar signifikanta () det behövs bara en ringe grad av läs och skrivkunnighet för att på ett genomgripande sätt förändra tankeprocessen” (Ong, 1999, side 65)

Det at tenkningen endres så radikalt ved skrive og lesetrening synes jeg kan være vanskelig å forstå. Ong bygger som sagt her på forskningen til Lev Vygotsky og hans kollega Alexander Luria.

Vygotsky ville skape en ny retning innenfor psykologien, ”kulturpsykologi”. Han ville vise at språklig tenkning først etableres i et ytre sosialt samspill, deretter i barnets tenkning. Med språklig tenkning mener han tenkning ved hjelp av språk. Det er nettopp forholdet mellom tanke og språk som interesserer ham. ”Så lenge vi ikke forstår de interfunksjonelle forbindelsene mellom tenkning og ordet, kan vi ikke besvare, ja, ikke engang stille , noen av de mer spesifikke spørsmålene på dette feltet riktig.” (Vygotsky, 2001, side 23) Han beskriver en utvikling i barnets intellekt som går fra det ytre til det indre, fra det sosiale til det individuelle.

Vygotsky imøtegår teorier som var rådende på hans tid innen psykologien. Disse teoriene gikk ut på at forholdet mellom persepsjon, bevissthet, oppmerksomhet, tanke og hukommelse var fastlagte mønstre hos mennesket. Hvis disse teoriene hadde vært riktige, ville vi ikke sett noen endring i tenkningen, eller det praktiske livet der kommunikasjonsteknologien har endret seg. Da ville ikke måten vi bruker språket på hatt noen vesentlig innflytelse på hvordan vi tenker. Da ville et menneske vært et menneske, og vi hadde ikke funnet store forskjeller i tenkemåten hos muntligkulturelle og skriftkulturelle.

Vygotsky viser at talens primære funksjon er sosialt samkvem, slik at språkutviklingen går fra det sosiale til det individuelle. Hans undersøkelser viser at forholdet mellom tenkning og tale gjennomgår mange forandringer i et barns utvikling. Det er som to vekselkurver som krysser

hverandre mange ganger, både ontogenetisk og fylogenetisk. De språklige strukturene barnet tilegner seg blir grunnleggende for barnets tenkning. Utviklingen av tenkningen bestemmes av språket, som er tenkningens redskap, og av barnets sosiokulturelle erfaringer.

Hvis vi sammenlikner de tidlige fasene i utviklingen av tale og intellekt – som vi har sett utvikle seg langs forskjellige linjer både hos dyr og svært små barn – med utviklingen av indre tale og språklig tenkning, må vi trekke den slutning at den senere fase ikke rett og slett er en fortsettelse av den første. *Selve utviklingens natur forandrer seg*, (forfatterens uthevnning), fra å være biologisk til å bli sosiohistorisk. Språklig tenkning er ikke en medfødt, naturlig form for atferd, men bestemmes av en historisk-kulturell prosess og har spesifikke egenskaper og lover som ikke finnes i tenkningens og talens naturlige former. (Vygotsky, 1991, side 95)

Unge menneskers tenkning og adferd stimuleres utenfra, fra det sosiale miljøet. Uten stimulans utenfra hemmes eller opphører barnets utvikling. Vi har jo mange eksempler på at en kultur ”glemmer” skriftspråk, slik Liniær B forsvant i Mykenes undergang. Men Vygotskys teori peker mot at en kultur også kan ”glemme” talespråket.

Barns og voksnes tenkning skiller seg sterkt fra hverandre. Begge grupper kan forstå mål og oppgaver og løse problemer, men tenkningen som brukes for å løse oppgaven er forskjellig. Voksne tenker i begreper og abstraksjoner på en måte som er utilgjengelig for barnet. Utviklingen mot begrepsforståelse begynner i 6 års alderen sier Vygotsky. Det er ved skolestart, på det tidspunktet lese og skrive treningen starter. Dette poenget gjør ikke Vygotsky noe ut av i boken sin, men vi kan jo bare legge merke til det. Vygotsky undersøker veien frem til bruken av vitenskapelige begreper. Denne veien går kort beskrevet gjennom følgende stadier: Det første er å kunne sette sammen gjenstander i uordnede mengder, deretter å danne komplekser, pseudobegreper, og så til spontane begreper og vitenskapelige begreper. Vygotsky skiller mellom spontane begreper som oppstår av seg selv i løpet av barnets modning basert på barnets erfaringer, og vitenskapelige begreper som er lært utenfra, upåvirket av erfaring, de er altså rene abstraksjoner. Det betyr ikke at de spontane begrepene nødvendigvis er lettere å forstå for barnet.

Når en elev blir bedt om å definere begrepet ”bror”, blir han eller hun mer forvirret enn når de blir bedt om å definere Arkimedes` lov. Forståelsen for ”bror” er dypt rotfestet i barnets erfaring og går gjennom en rekke etapper før det når frem til en definisjon som er utformet i

begreps form. En slik utvikling begynner ikke i et klasseværelse og involverer ikke en lærers forklaringer. (Vygotsky, 1991, side 144)

Kompleksenes funksjon er å opprette forbindelser og bånd. De forener spredte sanseinntrykk. Mens ved dannelsen av begreper er det like viktig å skille ut som å forene. Generalisering og abstraksjon er nært knyttet til hverandre. Første skritt mot abstraksjon er å generalisere, å sette sammen ting som er maksimalt like. Da må noen trekk ved tingen favoriseres frem for andre. Likhetstrekket abstraheres så og egenskapene ved gjenstanden deles i to grupper, hvorav den ene gruppen trekkes fra, den andre gruppen legges til gjenstanden. Det er en bevegelse fra det spesielle til det allmenne. Og det viser seg å være vanskelig å gå den motsatte veien, å overføre fra det abstrakte til det konkrete.⁴³

Det er komplekstenkning som preger muntlig kulturell tenkning. ”Primitive folk tenker i komplekser, og derfor fungerer ordet i deres språk ikke som bærer av et begrep, men snarere som etternavn for en gruppe konkrete gjenstander som hører sammen ikke logisk, men faktisk.” (Vygotsky, 1991, side 122) Muntlig kulturelle folk tenker i komplekser. Konkrete bilder i stedet for begreper er det mest karakteristiske for muntlig kulturell tenkning.

Bruken av konkrete bilder i stedet for abstrakte begreper er, i følge Storch, et av de mest karakteristiske trekk ved primitiv tenkning. Også Richard Thurnwald har fremholdt at bruken av synkretistiske bilder av naturlige begivenheter kjennetegner den primitive mentalitetens natur. (Vygotsky, 1991, side 122)

Jeg har gjentatt flere ganger i denne oppgaven at fortellingens språk er konkret, det betyr at det ikke brukes abstrakter, for abstrakte begreper danner ikke bilder hos mottaker og uten bildene kan vi vanskelig huske budskapet. Vi har vanskeligere for å engasjere oss i et budskap som vi ikke kan ”se for oss”. Selv om vi i dag har skriftspråk, bruker vi lite abstrakte begreper når vi forteller historier. Men i en muntlig kultur har de ikke abstrakte begreper over hodet. Derfor har de heller ikke mulighet til det vi kaller analytisk tenkning.

⁴³ Det er min erfaring at dette er et viktig poeng i forhold til kommunikasjon. Fordi vi i skriftlig form, i det akademiske livet og i arbeidslivet generelt, ofte bruker et abstrakt språk, er dette vanskelig for den enkelte mottaker å oversette til noe konkret. Da forstår vi ofte ikke hva det er snakk om. Det abstrakte språket er et analytisk verktøy som egner seg dårlig til kommunikasjon.

Jeg ser ikke analytisk tenkning som et kulturelt mål i seg selv. Det ville betydd at kulturer som ikke bruker analytisk tenkning er dårligere eller lavere. Men det er viktig å se at uten analytisk tenkning er dagens vestlige verden umulig. Vår kultur og teknologi er tuftet på abstraksjoner og analytisk tenkning og helt avhengig av denne. Her må jeg minne meg selv om hvor fort det er å se på analfabeter med kulturell arroganse. (Som Vygotskys bruk av ”primitiv” i sitatet ovenfor.) At de faktisk ikke har redskap til analytisk tenkning betyr på ingen måte at de er dårligere eller mindre verdt enn skriftkulturelle. Det har heller ingen hensikt å glorifisere ”naturbarna”, det vil si de muntlig kulturelle, fordi de angivelig står nærmere naturen. Jeg anser en slik holdning for å være den samme kulturelle arrogansen, bare i en annen bekledning. Mitt poeng her er å prøve å forstå kulturelle forskjeller, ikke å rangere dem i forhold til godt eller dårlig.

Det kan være vanskelig å se hva evnen til analytisk tenkning betyr i praksis. Vi får hjelp fra Lurias forskning som viser hvordan muntligkulturelle svarer på abstrakte spørsmål. Jeg har hentet dette fra Walter Ongs oppsummering av Lurias forskning. Han intervjuet altså muntligkulturelle sovjeborgere på 1930 tallet:

Uppe i höga Norden, där det är snö, är alla björnar vita. Novaja Semlja ligger i höga Norden och der er det alltid snö. Vilken färg har björnarna? Här är et typisk svar: ”Jag vet inte. Jag har sett en svart björn. Jag har aldrig sett några andra ...varje plats har sina egna djur.” (Ong, 1999, side 67)

For å forstå forskjellen mellom muntligkulturell og skriftlig kulturell diktning er det nødvendig å se at tenkning og tale henger sammen. Svaret i eksemplet ovenfor er uløselig knyttet til den spurtes erfaringer. Å resonere seg frem til fargen på bjørner er umulig fordi det vil kreve bruken av abstraksjon. Abstraksjonsevnen er utslagsgivende for språket, men det er, i følge Vygotsky, også slik at tenkningen blir preget av språket. Og tenkningen er avgjørende for refleksjonen over eget jeg. Det abstrakte er det løsrevete, det som skiller noe ut fra resten av verden. Det konkrete er sammenvokst med livsverdenen, det erfarte og sansede.

Platons mål er at gresk ungdom skal trenes i å tenke abstrakt, men hvorfor står teatret og diktekunsten i veien for denne utviklingen? Jo fordi diktekunsten forfører og forvirrer intellektet ved at den henvender seg til det kroppslige og det sansbare, til identifikasjonen og innlevelsen. Og diktningen har et monopol på utdanningen helt opp til Platons tid.

En verden i endring

La oss prøve å se for oss Platons ideer. De er evige, de står stille, de står fast. Alt vi opplever som forgjengelig og foranderlig er denne verdens skyggebilder av det egentlige, nemlig ideene. Fortellingens verden derimot er sammensatt og flertydig, det vil si en verden i bevegelse. En hendelse kan bli sett fra mange vinkler. I *Illiaden* er vi hos trojanerne i det ene øyeblikk og lever oss inn i deres verden. I det neste øyeblikket er vi hos akaierne i deres leir og ser hvordan de har det. Vi flytter oss rundt. I Aiskylos *Agamemnon* forteller *Klytaimnestra* at akaierne har vunnet trojanerkrigen. Hun hyller de greske mennene, men samtidig finner hun anledning til å tenke på hvordan trojanerne har det, hvordan de gråter og sørger mens de begraver sine døde.

Og ulik lodd gir seierherrens jubelrop
en annen klang enn overvunnes redselskrik.
Ti disse kaster seg fortvilet over lik
av nærmest slekt, av ektemann og elsket bror
og barnet over grånet far. De jamrer sårt
for frihets tap og dyrest frendes tunge lodd,
mens hine, sultne etter nattens hårde kamp
i byen, streifer om og leter etter mat. (Aiskylos, 1963, side 18)

Hun tenker seg inn i fiendens sted. Vi som publikum ”følger” henne og grøsser ved tanken på de overvunnes lidelser. Slik skifter ståstedet hele tiden i fortellingen. Og tekstene er fulle av paradokser. I Platons ideverden er det ikke rom for ulike ståsteder og paradokser. Det er bare rom for en absolutt og evig sannhet.

Det kan være vanskelig for oss i dag å forstå at en diktning som bygget på faste formler og en nedarvet sagnkrets, kan anklages for å være for omskiftelig. Men innenfor en fast ramme, skapt av mythos og form, ligger fortellingens muligheter for vinkling, ståsted, ulike identifikasjoner åpne. Det er nettopp disse sidene ved fortellingen som gjør den egnet til å romme kompliserte budskap i en enkel form. Fortellingen gir rom for flere sannheter. Det kan være vanskelig å tolerere hvis man tror at sannheten er en og evig.

Flytende tid

Sentralt i fortellingen står handlingen. Denne forsterkes i dramaet, hvor handlingen utspilles og ikke bare fortelles om. Fortellingens handling strekker seg ut i tid og kan romme fortid og nåtid så vel som fremtid. Og det er ikke alltid klart når man befinner seg i hvilken tid.

Eposets språk og form er om det som blir til, fordi det er handling som drives fremover. Tiden kan ikke holdes fast. Det er heller ikke mulig når man ikke har verbet ”å være” til disposisjon, og som jeg har påpekt dukker verbet ”å være” sent opp i gresk språk, etter at skriftspråket er tatt i bruk. Havelock beskriver hvordan eposets verden er ”of becoming” og ikke ”of being” og hvordan filosofene foretrekker ”å være” for å styrke refleksjonsevnen.

To this fundamental trait of the Homeric mind Plato and also the pre-Platonic philosophers address themselves, demanding that a discourse of “becoming”, that is of endless doings and of events, be replaced by a discourse of “being”, that is of statements which are in modern jargon “analytic”, are free from time-conditioning (Havelock, 1983, side 182)

Platons ideverden er ikke bare sentrert rundt det ene, men også rundt det evige, det som er uavhengig av tidens gang. I tillegg kommer at det er nødvendig for en abstrakt fornuft å holde tiden fast i et ”å være”.

Farlige følelser

Diktningen gir rom for følelser. Det gir en vane for følelser som ikke er bra for en kjølig fornuft, og ifølge Platon bør følelsene vike for fornuften:

Men moralen af vor samtale er at det her dreier seg om en medfødt evne i sjælen og et organ hvormed den enkelte skaffer sig kundskap, og ganske likesom øjet ikke kan vendes omkring fra mørke til lys uden i forbindelse med hele kroppen, på samme måde må den enkelte med hele sin sjæl vendes bort fra omskiftelsernes verden, indtil tankens øje kan tåle at rette blikket mod det virkelig værende, og mod den herligste virkelighed af alle, den vi kaller det Gode. Ikke sandt? (Platon, 1983, side 285)

Og denne evne kommer ikke av seg selv, men gjennom hard trening og selvstukt:

”Ikke desto mindre, hvis en sådan natur var blevet rensset og beskåret lige fra barndommen, og befriet fra al den dødvækt der hører forandringenes verden til,” sier Sokrates. (Platon 1983, side 285) Jeg grøsser ved tanken på en slik oppdragelse hvor alt som hører livsverdenen til, med sanser og følelsesliv, skal renses bort for å gi rom for sannhetens lys.

Det er i en slik prosess hvor den unge skal tilegne seg den abstrakte tenkningen, at diktekunsten med teatret i spissen forfører og villeder de unge. For Platon er idealet kontroll over følelsene. Diktekunsten øver oss i innlevelse, i identifikasjon, og det er ille, sier Platon:

Jeg tror det er få som riktig betenker hvordan fordybelse i andres følelser smitter av på ens egne. For når vår medfølelse for andre har vokset seg for sterk, bliver det ikke let at beherske den under egne lidelser. (-)

Men seksuelle lyster – og hidsighet – og i det hele taget alt hva der rører seg av lystfølelse, af smertefuldt, af behagelig i vort indre og som siges at ledsage alle handlinger, er det ikke noget der fremkaldes af den imiterende kunst? Det vi burde kvele i fødselen, det får kunsten til at trives og vokse; det element kommer til at herske over os som burde holdes i lydighed og tugt, hvis mennesker i det hele taget skal gå fremad i godhed og lykke. (Platon, 1983, side 411)

Dette sitatet kan leses som et råd *mot* å trene opp empatisk evne. Identifikasjonsevne og følelse av *frykt* og *medlidenhet*, som Aristoteles mener gjør oss til sosialt brukbare mennesker, er for Platon forstyrrende elementer som kan føre til tap av følelsesmessig kontroll, noe som igjen vil svekke evnen til analytisk fornuft. Det Platon behandler her er riktignok hvem som skal kunne bli filosof. Men han ender opp med å konkludere at all diktning og teater må bannlyses fra den ideelle staten, for hvis diktningen får en plass der, vil følelsene beherske oss og da har fornuften tapt, i følge Platon.

Drømmetilstanden

Mer enn noe annet er det formidlingssituasjonen som forfører og gir rom for følelsene. Som Havelock sier ble denne situasjonen fylt av bevegelse, som en dans mellom formidler og publikum som fører til en nesten transeaktig tilstand hos publikum. Det er altså ikke bare innholdet i fortellingen, men selve situasjonen for fremførelsen som skader, mener Platon. Den hypnotisk, drømmeaktige tilstanden som skapes hos publikum, frembringes av måten den muntlige formidlingen skjer på.

It is therefor to be concluded that the recital of the tribal encyclopedia, because of the technology of the recital, was also a tribal recreation. In more familiar terms, the Muse, the voice of instruction, was also the voice of pleasure. But the recreation was of a rather special type. The audience found enjoyment and relaxation as they were themselves partly hypnotised by their response to a series of rhythmic patterns, verbal, vocal, instrumental, and physical, all

set in motion and all constant in their effect. These motor mechanisms were activated in as many ways concurrently as was possible. (Havelock, 1963, side 152)

Innenfor kunsten er det vel bare filmen som i dag, til en viss grad, kan frembringe noen tilsvarende tilstand av å glemme tid og sted, av å gi seg hen til innlevelse og identifikasjon? Men i dag mangler vi den delen av responsen hos publikum som gikk på den motoriske gjentakelsen, som skjedde automatisk hos den som lyttet og senere skulle gjenta budskapet. Det vil si at samtidig som man hører, skapes en umiddelbar forbindelse til de delene av kroppen som skal kunne gjenta budskapet. Dette har gått tapt for skriftkulturelle fordi vi ikke skal gjenta for å kunne lagre budskapet. Effekten av formidlingen kunne skape mange slags følelser, også erotiske. I tillegg ble tilhøreren fri fra egne sorger og bekymringer. Havelock siterer Hesiod om den som lytter til musens sang: “Straightaway he does forget his dark thoughts nor are his cares remembered any more.” Dette er en beskrivelse av den katharsiske effekten, renselsen som Aristoteles nevner og som har vært hyllet inn i et litt mystisk skjær. En slik hypnotisk tilstand av innlevelse som kan rense ens indre er kanskje fremmed for oss, fordi vi er skriftkulturelle. Vi burde kanskje på nytt betenke at tekst som tale kan virke terapeutisk?⁴⁴

Analytisk tenkning

Men hvordan skulle denne typen innlevelse kunne skade evnen til abstraksjon i tenkningen, slik Platon hevdet? Vi har sett at muntligkulturelle ikke har abstrakte begreper. For å kunne utvikle en slik måte å bruke språk og tanke på, trenger man den avstand mellom språk og subjekt som skriften gir. I tillegg trengs å kunne holde tid og sted fast, bevegeligheten i fortellingen må erstattes av allmenne begreper som heves opp over det enkelte og det sansede. Vi må kunne stoppe talens flyt for å tenke over det som blir sagt og kunne stille spørsmål. Når skriftspråket er tilgjengelig som lagringsmekanisme, trengs ikke lenger gjentakelsen i formidlingen. Det som trengs er å stoppe opp for å undersøke det som tales eller skrives, stille spørsmål: hva er dette?, hvordan henger dette sammen?, hva er årsak og hva er virkning? hva er den logiske sammenhengen? Å stoppe opp på denne måten er umulig i fortellingens strøm

⁴⁴ Jeg har selv hatt den underlige erfaring at danske psykoterapeuter som arbeider med sjokk og traume terapi tar kurs i retorikk og historiefortelling. De kan bruke mange av mine øvelser, blant annet med internalisering av tekst og bilder, på sine pasienter. Jeg har også oppdaget at enkle øvelser som vi bruker for å trene kropp og stemme i talekunst brukes til å motvirke panikkangst.

av handling. Det er Sokrates som innfører en ny måte å samtale på som vi kaller dialogform. Hele tiden stanser han fremdriften, stiller spørsmål, spoler tilbake for å skape refleksjon.

Et autonomt ”jeg”

At verbet ”å være” taes i bruk er et uttrykk for en ny type selvbevissthet, hevder Havelock. For å kunne bedrive spekulasjon, filosofisk tenkning, må *jeget* være skilt ut som noe eget i bevisstheten. Vi ser av Lurias undersøkelse at muntligkulturelle ikke finner mening i spørsmål rundt hvordan de selv er, det vil eller kan de ikke svare på en måte som vi ville funnet naturlig.

En annen man, en trettiosexårig bonde, svarade rakt på sak, både rørende och mänskligt, då han tillfrågades om hva för slags människa han var: ”Vad skulle jag kunna säga om mig själv? Hur skulle jag kunna tala om min egen karaktär? Fråga andra. De kan berätta för er om mig. Själv kan jag inte säga någonting” Omdömet om den enskilda människan ges utanifrån, inte inifrån. (Ong, 1999, side 69)

I andre av intervjuene Luria gjorde er det slående at den intervjuede karakteriserer seg selv gjennom handling. Se på dette eksemplet hvor intervjuobjektet dreier spørsmålene om ham som individ over på gruppen, ”vi” gjorde slik og sånn.

En trettioåttårig manlig analfabet från et herdeläger i bergen tillfrågades: ”Vad för slags människa är du, hurdan är din karaktär, vilka är dina starka och dina svaga sidor? Hur skulle du vilja beskriva dig själv?” – ”Jag kom hit från Uch-Kurgan, jag var mycket fattig och nu är jag gift och har barn.” - ”Är du nöjd med dig själv, eller skulle du vilja vara annorlunda?” – ”Det skulle vara bra om jag hade lite mer jord, och kunde så lite vete.” Det yttre drar til sig oppmärksamheten. ”Och vilka är dina brister?” – ”I år sådde jag ett pood vete. Och vi håller på att rätta till bristarna.” Flere yttre situationer. ”Men folk är olika – lugna, hetlevrade och ibland har de dåligt minne. Hur är du själv?” – ”Vi sköter oss bra – om vi var dåliga människor skulle ingen respektera oss.” (Ong, 1999, side 69)

Det er altså fellesskap, sammenheng og handling som har forrang hos den muntligkulturelle, selv når spørsmålene dreier seg om individet. Det vi kaller selvrefleksjon er ikke til stede.

Avstanden mellom individet og språket, som oppstår når vi tar i bruk skriftspråket, gir rom for en refleksjon over eget jeg og verden rundt. Bruken av ”å være” er et uttrykk for

selvrefleksjon. Uten denne evnen er filosofisk virksomhet umulig. Platons mål er at vi skal oppdraes til filosofer, derfor må vi ha dette utskilte jeget. På teatret, i formidlingssituasjonen, går publikum og aktører opp en et større hele hvor det umulig å skille jeget ut fra helheten. Derfor, mener Platon, er teatret som gift for sjelen.

Det autonome jeget viser seg også nettopp i det greske dramaet. Vi kaller perioden fra 700 til 350 f.kr. for "individets fødsel". Bortsett fra i filosofien er det i tragediene vi ser utviklingen av det autonome jeget best. Det er bare å lese tragediene fra *Aiskylos*, via *Sofokles* til *Euripides*. Det er som om mennesket som individ, med et indre motsetningsfylt liv, gradvis trer frem. Vi husker at helten Akilles' tvil om han skal la sinnet sitt ta overhånd og drepe Agamemnon, ble uttrykt ved at en gudinne dukket opp og talte til ham. Hos *Sofokles* er tvilen flyttet inn i individet som refleksjonen. I *Antigone* vakler Ismene, skal hun hjelpe søsteren å begrave den døde broren, eller ikke? Ingen gud kommer for å uttrykke tvilen, Ismene gir uttrykk for den selv, hun reflekterer over egne handlinger og konsekvensene av dem. Søsteren svarer henne når han avslår å hjelpe: "Nei, vær du som du vil". (*Sofokles*, 1963, side 112)

I Platons kamp mot diktekunsten er kjernen oppdragelse og utdanning. I denne kampen er teatret minst like viktig som eposet. Det vil si at for Platon hadde tragedien overtatt meget av den rollen som formidler av den greske oppdragelsen som den homeriske tradisjonen hadde stått for.

Utvikling av skriftspråk er ikke en gjentakelse av det å lære et talespråk, sier Vygotsky. Skrevet tale er en annen funksjon. Å lære å skrive er å løsrive seg fra talens sansemessige side og erstatte lyden av ord med bilder av ord. Dette er en høy grad av abstraksjon. De psykologiske funksjonene som skrevet tale bygger på, har ikke en gang begynt å utvikle seg når skrivetreningen starter.

I tragedien kommer to, tilsynelatende motstridende, tendenser til syne. På den ene siden viderefører tragedien den muntligkulturelle fortellingen og dens fokus på fellesskapet i en levende situasjon mellom levende mennesker. På den andre siden skaper tragedien (et) rom for selvrefleksjon og kritisk tenkning som vi ikke finner i eposet. Tragedien er på den ene siden en form for avansert fortelling som er blitt påvirket av en voksende evne til å bruke og forstå abstraksjoner, men kanskje først og fremst blir tragedien en kunstform som tar vare på det muntlige språket og den muntligkulturelle formidlingsformen. I en tid hvor den greske

filosofien ivrer etter å ta i bruk det abstrakte språket blir teatret og retorikken den muntlige formidlingens arenaer.

Konklusjon

I innledningen til oppgaven stilte jeg spørsmålet: På hvilken måte kan vi se en utvikling fra den episke, homeriske tradisjonen til den greske tragedien? Hvor finnes eventuelle brudd, hvor finnes eventuell kontinuitet?

Om Aiskylos virkelig har sagt at ”tragedien er skiver fra Homers overdådige måltid” eller ikke, spiller vel ikke så stor rolle. Tradisjonen har tillagt ham ordene fordi meningen i utsagnet er viktig. I dem ligger at tragedien er en egen genre som er utviklet fra hele den greske dikttradisjonen, ikke minst fra det greske eposet. I tillegg til eposet tar tragedien hele den greske lyriske tradisjonen opp i seg. Dette kan være med på å forklare hvorfor tragedien ble så høyt elsket (og hatet) som form og at den ble så viktig i den klassiske greske kulturen. Tragedien viderefører mange av særtrekkene ved de homeriske eposene. Aristoteles fremhever strukturen i tragedien som overtatt fra Homer, selv om handlingen konsentreres i tid og rom og har færre aktører. Karakterene blir mer komplekse, og utvikler en sterkere psykologi, eller et indre liv. Språket blir etter hvert mer hverdagslig og handlingen nærmer seg i det hele tatt hverdagen i løpet av tragediens korte gullalder fra Aiskylos til Evripides. Tragedien er en delvis muntlig, delvis skriftlig form. Teatret blir den formen hvor den muntlige formidlingen overlever som kunstform. Retorikken tar også over noe av den muntlige formidlingen, men da som saksfremstilling, ikke som kunstform. Tragedien er muntlig gjennom forestillingen – en hendelse som skjer delvis under publikums kontroll. Det er også i denne formen hukommelsesteknikken til Simonides overlever i praksis. Likevel er tragedien en skriftlig form, nedskrevet før den blir oppført og må også anses som litteratur. Meget av den greske diktningen, også tragedien, har hatt en religiøs funksjon ved at fremførelsen har foregått innenfor rammer av religiøse ritualer. Men det gjør ikke diktningen til religion. Grensen mellom religion, politikk, sport og kunst er vag i gresk antikk. De skilte ikke disse feltene fra hverandre på den skarpe måten som vi er vant til i dag.

Tragedien er diktning og som form vokser den ut av en ufattelig rik og mangeartet dikttradisjon som har hatt rot i en muntligkulturell formidling av kulturelle verdier og

kunnskap. Å videreformidle det greske *ethos* og *nomos* har stått sentralt i diktningen og denne funksjonen overtar tragedien fra eposet. Denne funksjonen er med på å forklare tragediens sterke stilling i antikkens Aten. Tragedien tar opp i seg og utkonkurrerer hele den greske lyriske tradisjonen.

Det andre spørsmålet jeg stilte i innledningen var: På hvilken måte kan vi se en utvikling fra rapsode til skuespiller?

Skuespilleren overtar rapsodens funksjon som formidler. Hvis man skal se etter en forgjenger for skuespilleren, så er det fortelleren. Vi kan kalle denne for rapsode, dikter, sanger, kitarode eller korfører. Det er formidling av tekster som dikt eller epos som er tragediens rot. Den muntlige fremføringen foran et publikum kunne være forsterket gjennom musikk eller dans. Som vi ser hos Herington, er det formidlingen av teksten som har vært i fokus. Han viser hvordan tragedien tar opp i seg alle de kjente formene for dikt, og skuespilleren måtte mestre dem alle sammen. Det er altså ikke en prest eller en sjaman eller en danser som er skuespillerens forgjenger, men fortelleren.

Det er viktig å se at koret viderefører former for lyrisk fremførelse, men det er spillscenene som representerer det nye ved tragedien. Skuespilleren mister rapsodens status som den eneste formidler av kunnskap, for skuespilleren blir stående ved siden av rapsoder som fortsatt eksisterer, retorikere som behandler saksfremstillinger i prosa, og lærere og filosofer. Skuespilleren har intet monopol på formidling slik rapsode og sanger hadde og skuespilleren blir, ved siden av retorikeren, den som bærer restene av den muntlige fortellerteknikken videre. Det nye ved skuespilleren er sterkere utagering i spillestilen, skuespilleren fremstiller handlingen og hevder å være den personen han fremstiller: "Jeg er..", mens hos Homer sier rapsoden: "Slik talte Akilles." Man kan si at skuespilleren tar i bruk en helt ny form for identifikasjon i forhold til stoffet. I dette skiftet er skuespillerens selvforhold vesentlig, eller evnen til å reflektere over eget jeg, som vi ser vokse frem sammen med filosofien.

Skuespilleren spiller en rolle av gangen, mens rapsoden fremstiller dem alle etter hvert som de dukker opp i handlingen og binder handlingen sammen med kommentarer. Rapsoden var ikke underlagt andres kontroll, bortsett fra publikums, mens skuespilleren har både en dramatiker

og en regissør eller produsent å forholde seg til. Skuespillerne blir en fortolker. Rapsoden var altså en mer selvstendig arbeidende formidler enn det skuespilleren er.

Det tredje og siste spørsmålet jeg stilte i innledningen var: Kan denne eventuelle utviklingen fra epos til tragedie sees i sammenheng med at det greske samfunnet i denne perioden tok i allmenn bruk et fonetisk alfabet?

Et fenomen kan ha flere årsaker. At tragedien utviklet seg fra det greske eposet betyr jo ikke på noen måte at det ikke kan ha blitt påvirket av andre fenomener i tillegg. At tragedien har hatt en religiøs funksjon kan det være lite tvil om siden tragediekonkurransen er innlemmet i en religiøs festival. At tragedien har tatt opp i seg og blitt påvirket av dans og musikk kan det heller ikke være noen tvil om. Det ene utelukker ikke det andre. Men å se bort fra at eposet på flere måter videreføres i tragedien er å underslå et nokså opplagt faktum. Spørsmålet om denne utviklingen har hatt med innføringen av skriftspråket hos grekerne å gjøre, hevder jeg kan tilføre diskusjonen nye perspektiver. Skriftspråket er en form for teknologi og teknologien som omgir oss påvirker oss som individer og kulturen som helhet. Måten vi mennesker bruker oss selv på, i forhold til ulik teknologi, er med på å forme både oss og det vi oppfatter som vår verden. Forskere som Havelock, Ong og McLuhan anser innføringen av det fonetiske alfabetet som et av vår kulturs største paradigmeskifter. Filosofi og vitenskap var frukter av skriftspråket fordi dette er felter som ikke kan eksistere uten et abstrakt begrepsapparat som gjør analytisk tenkning mulig. Selvfølgelig har bruken av skriftspråket også endret kommunikasjonen og diktningen. Kanskje tragedien også er en frukt av at skriften blir tatt i allmenn bruk?

Platons reaksjon på diktningen forteller oss om et ambivalent forhold til det diktningen representerte. Diktningen appellerte til en innlevelse som var til hinder for fornuftig refleksjon, hevdet Platon. Den opplæringsfunksjonen som diktningen hadde i det greske muntligkulturelle samfunnet måtte vike for abstraksjon og analyse i tenkning og opplæring. Tragedien mistet det meste av sin opplærende funksjon og blir til en kunstform.

Spørsmålet om innføringen av skriftspråket påvirker tragediens tilblivelse, blir ikke besvart fullt ut i denne oppgaven. Jeg mener likevel at det er viktig å drøfte et slikt spørsmål. Mitt ønske har vært å anskueliggjøre et perspektiv og undersøke det. Jeg er av den oppfatning at spørsmålet gir mening selv om det ikke gis noe entydig svar.

En alt for opplagt teori?

For meg synes det opplagt at tragedien vokser ut av den episke tradisjonen i Aten. Det virker som om det er opplagt for noen andre også, som Havelock, Ong, Kitto, Else, Herington og Halliwell. Hvorfor omtales sammenhengen mellom epos og tragedie så sjelden i lærebøker i teatervitenskap og i oppslagsverk generelt? Noen ganger har jeg spurt meg selv om sammenhengen mellom epos og tragedie er så opplagt at man ikke nevner den? Men hvis ikke det er forklaringen, hvorfor oversees denne sammenhengen? Og finnes det noen faglige fellesnevner for dem som ser sammenhengen mellom epos og tragedie, og mellom dem som ikke gjør det?

For meg ser det ut som om det store skillet går mellom de som tar utgangspunkt i at tragedien er tekst og de som ikke gir teksten en sentral plass i teatret. Det sier seg selv at filologene vil ta utgangspunkt i det tekstlige. Wise vier en del av sin bok til en diskusjon med dem som mener at teatret er *bare* tekst og som har glemt at det faktisk er forestillingen med kropper i levende kommunikasjon det dreier seg om. På den andre siden står de som mener at det å ta utgangspunkt i at tragedien *også* er tekst er umoderne og reaksjonært. Det ser for meg ut som om flere med klassisk filologisk eller historiefaglig bakgrunn ser sammenhengen mellom epos og tragedie som selvsagt. Når jeg leser dem, tenker jeg at jeg med mine synspunkter slår inn åpne dører, men hvis jeg leser for eksempel Arnott, tenker jeg at jeg dunderer på en bastant ugjennomtrengelig mur. Det er klart at hvis man ikke ser tragedien som et tekstbasert fenomen, så har også innføringen av det fonetiske alfabetet liten direkte betydning. Så for dem vil denne oppgaven skyte på siden av målet. Men jeg håper at for dem som ser tragedien som sammensatt av skriftlig og muntlig tradisjon, kan disse spørsmålene være av interesse.

For meg er det et viktig paradoks at den skriftlige formen, som jeg hevder tragedien er, bevarer restene av den muntlige fortellingen i seg. For teatret er lyd og kropp og noe nesten udefinerbart som skjer mellom mennesker og som ikke kan fastholdes fordi det tilhører tidens flyt. Finnes det noen annen lomme i vestlig kultur hvor en rest av muntlighet er blitt dyrket, hyllet og hatet som i teatret?

Ved innføringen av det fonetiske alfabetet ble eposet borte, men det ble skapt en ny form hvor deler av eposet, den greske poetiske tradisjonen overhodet, fikk overleve, nemlig tragedien. Det ble skapt et rom hvor vi, til ulike tider, på ulike kulturelle premisser, med ulike

forståelseshorisont og ulik kommunikasjontechnologi, kan spørre om hva det vil si å være menneske.

Epilog

Hva har kunnskap om den første muntligheten å si for vår forståelse av oss selv og teatret i dag? Undertittelen på Walter Ongs bok er ”teknologiseringen av ordet”, og et poeng hos ham er at innføringen av det fonetiske alfabetet hos grekerne er en paradigmatisk hendelse som endrer vestlige menneskers selvforhold. Og dette ser vi i dag, sier han med støtte fra McLuhan, fordi vi gjennomgår en ny stor endring i kommunikasjonen, nemlig den elektroniske kommunikasjontechnologien. Ong hevder at nettopp den elektroniske teknologien gjeninnfører sterkere trekk av muntlighet i kulturen. Det har oppstått det han kaller ”den andre muntligheten”, en fornying og styrking av muntlige trekk i kulturen, fordi vi bruker mer av de audio-taktile sansene.

Det hadde vært interessant å se på hvordan dette påvirker måten vi forteller våre historier på i dag, både i forhold til hvordan fortellingene er strukturert og hva de inneholder, og i forhold til selve formidlingssituasjonen. Finnes det i dag teatraler former som tyder på at vi er mer muntlige enn for 100 år siden?

Noen forskere studerer i dag de muntlige trekkene ved afroamerikansk kulturer i USA, og undersøker hvordan oppdragelse og fortelling henger sammen. Er det tilfeldig at det er fra de samme subkulturer i USA at vi får Streetdance og Rap? Disse formene for fortelling er antagonistiske både i innhold og form, de unge kappes om hvem som er best. Det hadde vært spennende å undersøke hvor meget de bruker av faste formler og flate karakterer. Også Teatersport og Impro har felles trekk med rapsodering. Det er improvisert, kanskje mer improvisert enn de gamle eposene og det har form av en konkurranse. Er en teatersportforestilling like konserverende i innhold som den episke tradisjonen var? Er stand up artisten vår tids skald? Halvt improvisert, halvt forberedt, under publikums kontroll, kommenterer stand up komikeren aktuelle hendelser, ikke så ulikt skalden som oppsummerte dagens hendelser på slagmarken.

Og ikke minst er det store spørsmålet om hvordan vårt språk, vår tenkning påvirkes av de nye mediene. Kan vi se endringene i kommunikasjonsteknologien på teatret? Da tenker jeg ikke først og fremst i bruk av teknikk i forestillingen, men i dramaturgi og selve fortellingens innhold og form.

De syv gamle fortellerne på Djema el Fna i Marrakech mener selv de er de siste fordi ingen står klar til å bære deres rapsodetradisjon videre. Når vi spør hvorfor, så svarer de: ”TV”. Det kan se ut som en ubrutt tradisjon fra de greske rapsodene frem til de syv gamle menn på Djema el Fna er i ferd men å dø ut. Samtidig ser vi fortelling komme inn som fag på norske høyskoler, og de første profesjonelle fortellerne er allerede i virksomhet. Historiefortelling brukes av reklame, merkevarebyggere, i knowledge management og i strategiarbeid i bedrifter over hele den vestlige verden. Ledere trener på historiefortelling og fortellingens dramaturgi samtidig som den gamle tradisjonen dør ut. Det er en utvikling som går i to stikk motsatt retninger. Mens et fenomen dør ut blir det til på nytt i en annen form. Det er vel kanskje et av de paradoksene som alle kulturer inneholder og som gjør at det er så fascinerende å studere kultur.

Men hva med festningen på stranden i Essauira? Jo, det var restene av et gammelt fort. Splintret, sprikende i alle retninger som en hånd med spredte fingre, står det mellom hav og himmel. Når man ser det inne fra byen ser det stort og svart og truende ut, men når man kommer seg dit ut og ser det på nært hold så er det rødfarget og ganske lite. Så det var noe der, bare på en helt annen måte enn det jeg først trodde....

Litteraturliste

- Aristoteles:** *Om diktekunsten*, Cappelens upopulære skrifter, Oslo 2004
- Aristoteles:** *Retorikken*, dansk oversettelse, Kiøbenhavn 1991
- Arnott, Peter:** *Public and Performance in the Greek Theatre*, London & New York. 1989
- Berg Eriksen, Trond:** *Budbringerens overtak*, Oslo 2000.
- Des Bouvrie, Synnøve:** *Women in Greek Tragedy*, Universitetsforlaget, 1990
- Eisenstein, Elisabeth L.:** *The Printing Revolution in Early Modern Europe*.
- Else, Gerald:** *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, New York 1965
- Patti P. Gillespie og Kenneth M. Cameron:** *Western Theatre*, London og New York 1984
- Foley, John Miles:** *How to Read an Oral Poem*, University of Illinois Press, 2002
- Halliwell, Stephen:** *Aristotele's Poetics*, The University of Chicago Press, Chocago 1986
- Havelock, Eric A:** *The Muse Learn to Write*, New Heaven and London, 1986
- Havelock, Eric A:** *Preface to Plato*, Harvard College, 1963
- Herington, John:** *Poetry into Drama, Early Tragedy and Greek Poetic Tradition*, University of California Press, 1985
- Homer:** *Illiaden*, utgave på norsk, Oslo 1920, P. Østbyes oversettelse
- Homer:** *Odyseen*, utgave på norsk, Oslo 1920, P. Østbyes oversettelse
- Kitto, H.D.F:** *Greek Tragedy*, London 1939
- Kitto, H.D.F:** *Grekerne*, oversatt av Øyvind Andersen, Oslo 1971
- McLuhan, Marshal :** *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto, 1962
- McLuhan, Marshal** *The Medium is the Massage*, Bantam Books, US 1967
- McLuhan, Marshal** *Mennesket og media*, 1964, norsk utgave Gyldendal 1968
- Nietzsche, Friedrich:** *Tragediens fødsel*, norsk oversettelse ved Arild Haaland, Pax Forlag, Oslo 1993
- Nygaard, Jon:** *Teatrets historie i Europa*, Del 1, Spillerom 1995
- Ong, Walter J.:** *Muntlig og skriftlig kultur*, svensk oversettelse, Uddevalla 1999, Original: *Orality and Literacy. Technologizing of the Word*, Methuen & Co Ltd., 1982
- Pernet, Henry:** *Ritual Mask*, Colombia 1992
- Perry, Milman:** *The Making of Homeric Verse*, England 1928
- Platon:** *Staten*, dansk overettelse, Kiøbenhavn 1983
- Platon:** *Ion*, oversatt av Egil A. Wyller, Platons samlede verker 1- 1X , Vidar forlagets kulturbibliotek, Oslo 19999

Propp, Vladimir Iakovlevich: *Morphology of the Folktale*, London 1968

Helmer Ringgren og Åke V. Strøm: *Religionerna i historia och nutid*, Förlagshuset Gothia, 1974. Første utgave 1957.

Scholes, Robert og Kellogg, Robert: *The Nature of Narrative*, Oxford 1966

Vernant, Jean-Pierre: *The Origins of Greek Thought*, Presses de Universitaires de France, 1962

Verdens litteraturhistorie, bind 1 Oldtiden, Gyldendal, 1985

Vygotsky, Lev: *Mind in Society*. Engelsk utgave 1978

-Tenkning og tale. Norsk utgave Gyldendal 2001

Wise, Eilsabeth: *Dionysos Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Cornell University, 1998

Yates, Francis A.: *The Art of Memory*, Chicago 1966

Greske tragedier

Aishylos: *Orestien*, oversettelse P Østbye

Evripides: *Medea, Bakkantinnene*, oversettelse P. Østbye

Sofokles: *Kong Oidipus, Antigone*, oversettelse P. Østbye

Artikler

ARION 1994-95, THIRD SERIES NR.3.1: Claude Calame: From Choral Poetry to Tragic Stasimon: Enactment of Women's Song

AGORA, nr.4 1993 – nr. 1 1994: Sofistene, G.W.Hegel: Sofistenes filosofi.

ARR, idèhistorisk tidsskrift, nr. 2/3 1991: Grete Børsand Heyerdahl: Skikk og system

A COMPANION TO TRAGEDY, Oxford 2005: Calame, Claude: The Tragic Choral Group: Dramatic Roles and Sosial Functions,

CLASSICA AND MEDIAEVALIA XL: Connor, W. R.: City Dionysia and Athenian Democracy.